

IGOR LIBERTADOR SILVA

PEDAGOGIA DO BARRO:

A TRADIÇÃO ORAL NA CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO DE
MESTRE E APRENDIZ NAS OFICINAS DE CERÂMICA ARTESANAL DE
SANTANA DO SÃO FRANCISCO/SE

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul como requisito para a obtenção do título de Doutor em Educação.

Orientador: Dr. Marcos Villela Pereira

Porto Alegre
2016

Ficha Catalográfica

S586p Silva, Igor Libertador

Pedagogia do barro : a tradição oral na construção do conhecimento de mestre e aprendiz nas oficinas de cerâmica artesanal de Santana do São Francisco/SE / Igor Libertador Silva . – 2016.

169 f.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Villela Pereira.

1. Santana do São Francisco. 2. Cerâmica artesanal. 3. Formação. I. Pereira, Marcos Villela. II. Título.

IGOR LIBERTADOR SILVA

PEDAGOGIA DO BARRO:

A TRADIÇÃO ORAL NA CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO DE
MESTRE E APRENDIZ NAS OFICINAS DE CERÂMICA ARTESANAL DE
SANTANA DO SÃO FRANCISCO/SE

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul como requisito para a obtenção do título de Doutor em Educação.

Aprovada em: 9 de setembro de 2016.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Marcos Villela Pereira - PUCRS

Profa. Dra. Isabel Cristina de Moura Carvalho - PUCRS

Profa. Dra. Luciana Grupelli Loponte - UFRGS

Profa. Dra. Nadja Hermann - PUCRS

Profa. Dra. Dinamara Garcia Feldens - UFS

Porto Alegre
2016

Dedico este trabalho ao meu pai Ivan, o Tuco (in
memorian) e a minha mãe e amiga Iracema.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer ao Programa de Pós-graduação em Educação–PPGE, da Universidade Tiradentes, por oportunizar a realização desta pesquisa e por ter conhecido professores que contribuíram para o meu amadurecimento como pesquisador.

Não posso deixar de mencionar a grande professora Dinamara Feldens, afinal, foi ela quem me provocou a participar do doutorado. Valeu Dina!

Agradeço também a todos os professores do programa pela oportunidade do aprendizado construído e compartilhado, especialmente a minha profunda gratidão ao meu orientador Marcos Villela, que com seu conhecimento me conduziu por esta longa estrada e soube nos momentos certos repreender os pequenos deslizes.

Não posso deixar de agradecer à comunidade de Santana do São Francisco, que sempre me recebeu de braços abertos e pela solicitude durante todas as etapas da pesquisa. Sem vocês não teria conseguido.

À minha amiga e esposa Liliam, que nos momentos de minha ausência, durante as viagens, cuidou e educou com todo carinho e amor das nossas pequenas Helena, Lana e a pequenina Lisa. Liliam, essa conquista é nossa. Valeu!

Aos mestres Chicô e Capilé. Obrigado mais uma vez por terem aberto as portas das suas “casas”. Sem vocês eu não teria conseguido.

Gostaria de retribuir a todos aqueles que diretamente ou indiretamente fizeram parte deste processo. Mesmo estando anônimos nunca os esquecerei.

Por fim, gostaria de agradecer especialmente a minha família, especialmente a minha eterna amiga, minha mãe Iracema. O meu muito obrigado pelo apoio nos momentos mais difíceis. Este título não é meu, é de todos vocês. Muito obrigado!!!!

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Moringa utilizada como recipiente de água no Centro de Artesanato da cidade	19
Figura 2: Alguidar sendo utilizado no preparo de refeição	19
Figura 3: Representação gráfica nos alguidares	20
Figura 4: Mapa de acesso ao município de Santana do São Francisco	32
Figura 5: Primeira cerâmica da cidade na Fazenda Carrapicho	33
Figura 6: Semente de carrapicho que deu nome ao povoado	34
Figura 7: Igreja Matriz	35
Figura 8: Nossa Senhora Santana, padroeira da cidade	36
Figura 9: Olaria de blocos e telhas na entrada da cidade	37
Figura 10: Última canoa de tolda que ainda navega na região	39
Figura 11: Embarcação atualmente utilizada no transporte da população e na distribuição da produção de cerâmica	39
Figura 12: Caminhão utilizado para o transporte das peças em cerâmica	40
Figura 13: Fachada do Centro de Comercialização de Artesanato	41
Figura 14: O Centro de Comercialização de Artesanato visto por dentro	42
Figura 15: Espaço em frente à balsa para a exposição e venda das peças	42
Figura 16: Aprontador pisando e aguando o barro	44
Figura 17: Unidades de medidas utilizadas pelos artesãos	45
Figura 18: Candangue preparando o bolo de barro	46
Figura 19: Torno utilizado na modelagem	47
Figura 20: Artesão apoiando bolo de barro sobre o prato	47
Figura 21: Artesão iniciando a modelagem	47
Figura 22: Taquara de PVC utilizada pelos artesãos	48
Figura 23: Detalhe da curvatura da taquara de PVC	48
Figura 24: Utilização da taquara durante a modelagem	49
Figura 25: Artesão dando acabamento com a mão na boca da peça	50
Figura 26: Aplicação de textura com a utilização do carretel	50
Figura 27: Carimbos de madeira confeccionados por Chicô	51
Figura 28: Ferramentas adaptadas utilizadas por Capilé	51
Figura 29: Capilé utilizando a vareta para medir o diâmetro de uma peça	52
Figura 30: Capilé juntando as duas metades para finalizar a peça	52

Figura 31: O nylon, ferramenta utilizada para separar a peça do prato	53
Figura 32: Pequenas peças endurecendo ao sol na calçada	54
Figura 33: Peças endurecendo à sombra sobre o chão	54
Figura 34: Artesão dando acabamento na peça com a fita	55
Figura 35: Cavacos gerados pelo acabamento da peça	56
Figura 36: Forno circular na olaria do mestre Chicô	57
Figura 37: Forno retangular utilizado pelos mestres	57
Figura 38: Detalhe da arrumação das peças dentro do forno circular	58
Figura 39: Detalhe da arrumação das peças dentro do forno retangular	58
Figura 40: Detalhe da arrumação das meringas dentro do forno	59
Figura 41: Meringa fabricada pelo mestre Nanô	66
Figura 42: Pai e filho, mestre Zuzu ao lado do mestre Chicô	99
Figura 43: Vista da entrada da cerâmica do mestre Chicô	100
Figura 44: Visão da entrada da cerâmica do mestre Chicô	101
Figura 45: Estrutura interna da cerâmica do mestre Chicô	101
Figura 46: Afrânio dos Santos preparando os bolos para a modelagem	102
Figura 47: Afrânio dos Santos empelando a argila	103
Figura 48: Peças secando ao chão são de responsabilidade de Afrânio	103
Figura 49: João Ivan, o oficial	104
Figura 50: Mestre Capilé ao lado de uma de suas esculturas	105
Figura 51: Esculturas em tamanho real para presépio criadas por Capilé	107
Figura 52: Detalhe das expressões das esculturas criadas por Capilé	107
Figura 53: Fachada da antiga cerâmica de Capilé	108
Figura 54: Fachada da atual cerâmica de Capilé	109

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Matriz de identificação do entrevistado – MIE	28
Quadro 2: Bloco de identificação da entrevista	29
Quadro 3: Bloco de transcrição da entrevista	29
Quadro 4: Bloco de simbologia	29
Quadro 5: Bloco de descrição estrutural da entrevista	30

RESUMO

O Estado de Sergipe possui uma diversidade cultural ampla, sendo esta a base da configuração da sua sociedade, o principal ingrediente ativo de todas as manifestações culturais e artísticas que acontece no estado, demonstrando uma formação multicultural, multireligiosa e multiétnica, capaz de proporcionar produções e caracteres diversos. A grande pluralidade cultural existente no Estado de Sergipe pode ser percebida através da variedade de produções artesanais que acontecem principalmente nos seus municípios, abrangendo um grande número de pessoas que fazem dela uma atividade geradora de economia. A presente tese versa sobre a produção artesanal de cerâmica da cidade de Santana do São Francisco/SE, mais especificamente sobre o processo de formação do mestre. De caráter qualitativo e com o ponto de vista antropológico, revela o panorama do ambiente de convivência em que o mestre e o candangue se relacionam sobre o ponto de vista pedagógico, destacando as práticas envolvidas durante a preleção e avaliação do conhecimento. Como metodologia escolhida, a observação participante favoreceu uma inserção mais profunda nas práticas e representações vivenciadas pelos sujeitos, permitindo revelar as estratégias e os mecanismos narrativos utilizados pelo mestre, bem como expor as narrativas construídas conjuntamente com os sujeitos da pesquisa, objetualizadas por meio das práticas rituais esculpidas a partir da ação/gestualidade.

Palavras-chaves: Santana do São Francisco. Cerâmica artesanal. Formação.

ABSTRACT

The State of *Sergipe* has a wide cultural diversity, this forms the basis of the configuration of your society, that is the main active ingredient of all cultural and artistic events that happens in the state, demonstrating a multicultural education, multireligious and multiethnic, capable of providing production and several characters. The large existing cultural plurality in the state of *Sergipe* can be perceived through the variety of craft productions that take place mainly in the municipalities, covering a large number of people make it a generating activity economy. This thesis is about artisanal production of pottery in the city of *Santana do São Francisco/SE*, specifically on the teacher training process. Qualitative and anthropological point of view character reveals the aspect of the living environment of the panorama in which the master and *candanguê* relate about the pedagogical point of view, highlighting the practices involved during the lecture and evaluation of knowledge. As chosen methodology, participant observation favored deeper integration in the practices and representations experienced by the subjects, allowing to reveal the strategies and narrative mechanisms used by the master, as well as to expose my narratives jointly built with the research subjects, contextualized through ritual practices carved from the action/gestures.

Palavras-chaves: Santana do São Francisco. Handmade pottery. Training.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	11
1 INTRODUÇÃO	16
2 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	22
3 SANTANA DO SÃO FRANCISCO: A CIDADE DO BARRO	31
3.1 A COMERCIALIZAÇÃO DA CERÂMICA	37
3.2 O RITUAL DA CERÂMICA	42
3.2.1 A extração e preparação do barro	43
3.2.2 A modelagem	45
3.2.3 A secagem	53
3.2.4 O acabamento	55
3.2.5 O cozimento	56
4 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	61
4.1 ARTE E ARTESANATO	61
4.2 HISTÓRIA ORAL: MATRIZ PARA ENTENDIMENTO DA APRENDIZAGEM POR MEIO DA ORALIDADE	73
4.3 A PEDAGOGICIDADE DO BARRO	82
5 MODELANDO VIDAS: DE CANDANGUE A MESTRE	97
5.1 OS ESPAÇOS E SUJEITOS QUE CONSTROEM A CERÂMICA ARTESANAL DE SANTANA DO SÃO FRANCISCO/SE	97
5.2 PEDAGOGIA DO BARRO: A PARTILHA DE SABERES ENTRE MESTRE E APRENDIZ	110
5.2.1 A motivação que levou o aprendiz a aprender e se manter no ofício	111
5.2.2 A relação entre mestre e aprendiz	118
5.2.3 O processo de transmissão/preleção/ensino	125
5.2.4 As características exigidas para se tornar um mestre	136
6 CONCLUSÕES	140
REFERÊNCIAS	144
APÊNDICE A - Matriz de protocolo de entrevista CIE: 2015/11/12-CA-A01	149
APÊNDICE B - Matriz de protocolo de entrevista CIE: 2015/11/12-CH-A02	154
APÊNDICE C - Matriz de protocolo de entrevista CIE: 2015/11/12-AS-A03	163
APÊNDICE D - Matriz de protocolo de entrevista CIE: 2015/11/12-JI-A04	165
APÊNDICE E - Modelo de autorização de uso de imagem e de nome	168

APRESENTAÇÃO

Aristóteles no livro X, da *Metafísica*, demonstrou que as ideias e práticas possuem momentos cíclicos, que ao mesmo tempo em que são descobertas várias vezes, tendem a não resistir ao tempo, sucumbindo quantas vezes forem surgindo novas habilidades e filosofias.

Tal observação nos faz pensar a respeito da não estaticidade da cultura, levando-nos a perceber que por vezes tais ideias e práticas retornam reformulados e adaptados ao novo contexto e a caminhos distintos. Não poderia ser diferente no âmbito das artes e dos artefatos, ambos reivindicam a presença de referentes que muitas vezes integram uma rede de sentidos e significados.

A questão levantada por Aristóteles é o tempo. É ele quem vai realizar as formações e transformações culturais, é ele que vai dar uma nova dimensão às crenças, práticas e hábitos, construídos por aqueles que edificam e preenchem as lacunas da vida. O homem já nasce com a necessidade de se comunicar e de se interagir com o meio do qual faz parte. Para isso produzem não só pinturas, mas objetos e as mais diversas manifestações culturais e artísticas que exemplificam a “necessidade humana de uma produção formal de objetos cotidianos” (ACAR, 2009).

A produção de artefatos, dentro da cultura material, é um tema de muita discussão e reflexão pelos pensadores da cultura. Tais artefatos eram manifestados nas mais diferentes formas pela cultura grega, excluindo-se a extravagância da emoção nas artes, a bizarrice da forma e nenhum traço associado ao estranho e anormal. Os gregos tinham um olhar diferenciado, para eles, a arte ao mesmo tempo que encantava com sua beleza representava seus modos de vida, fazendo questão de que seus artefatos, sejam eles vasos, utensílios, mesas, cadeiras, lâmpadas, fossem úteis e belos.

Foi essa expressividade dos objetos e a forma como eram feitos que despertaram em mim o interesse em conhecer sobre a produção da cerâmica artesanal de Santana do São Francisco/SE, em pesquisa desenvolvida durante o mestrado em Ciências Sociais na Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN, que me levou a compreender que dentro do processo produtivo da cerâmica não estão apenas envolvidas técnicas e ferramentais, mas também pessoas que se

dedicam diariamente à execução do ofício, me motivando na atual pesquisa a conhecer como acontece a formação dos artesãos na mesma cidade.

A pesquisa realizada durante a minha dissertação, sob o ponto de vista antropológico, apresentou relatos de vida e detalhes da sobrevivência do ofício, herdados através das gerações, bem como as ferramentas e alternativas encontradas pela comunidade e suas adaptações e transformações como forma de conservação da tradição do saber fazer. Porém fez surgir um questionamento importante que levou à escolha do tema: como ocorre o processo de aprendizado e as relações das pessoas envolvidas na produção da cerâmica nas oficinas de barro em Santana do São Francisco/SE?

Este questionamento me motivou a desenvolver esta pesquisa, dando continuidade à realizada na minha dissertação, contudo com um foco distinto, o processo de formação do artesão e a cerâmica. Outros motivos justificam o meu interesse, como por exemplo, por eu estar arraigado em uma família que possuía em sua base uma pessoa que me despertou o interesse pela arte e pela cultura. Artista, escritor e poeta, Nilton Libertador, meu avô, em seus momentos de distração entre pinturas e poesias, fabricava tapetes artesanais e sempre que possível eu o acompanhava, demonstrando interesse pelo que ele estava fazendo, como fazer, enfim, eu queria o saber fazer; e por trazer consigo uma relevância para o estado de Sergipe, já que dentro do contexto das oficinas da cidade, somente a tradição oral é utilizada como processo pedagógico na construção do conhecimento na fabricação de cerâmica artesanal.

Como interlocutores da minha pesquisa retomo os artesãos da minha pesquisa realizada durante o mestrado em ciências sociais. Retorno a eles não só pela facilidade do acesso e a liberdade de poder participar do dia-a-dia nas suas oficinas de cerâmica como participante do processo de construção do conhecimento, mas também pela representatividade destes dentro do contexto da produção de cerâmica na cidade. São mestres de duas gerações – Chicô, herdeiro da primeira cerâmica da cidade e que se diferencia pelas qualidades visuais de suas peças e Capilé, muito procurado pela sua especialidade em esculturas – que acompanhados de seus candangues¹ produzem continuamente peças diferenciadas de acordo com a necessidade pessoal e mercadológica local.

¹ Termo utilizado nas oficinas de cerâmica em Santana do São Francisco para denominar os ajudantes pelos mestres.

A tese aqui manifestada deve ser entendida como um estudo das estratégias e os mecanismos narrativos (verbais e objetualizados), utilizados pelos mestres nos processos de transformação biográficas dos futuros artesãos (aprendizes) por meio da tradição oral nas oficinas de cerâmica artesanal de Santana do São Francisco/SE. Como objeto da minha investigação, exponho as narrativas construídas entre mim e os meus narradores² no âmbito das oficinas de cerâmica, bem como as narrativas objetualizadas por meio das práticas rituais, esculpidas a partir da ação/gestualidade dos narradores com quem dialoguei.

Por objetivo eu me propus a:

1. Coletar, descrever e interpretar as narrativas verbais/gestuais dos artesãos na produção de saberes e conhecimentos pertinentes à prática na produção da cerâmica.

3. Compreender os métodos de preleção e avaliação utilizados durante o processo de formação do aprendiz.

4. Entender as inter-relações entre mestre e aprendiz no que se refere ao processo de formação e transformação do artífice de cerâmica artesanal por meio da tradição oral.

Neste contexto, da inter-relação entre mestre e aprendiz, acredito ser a observação participante o método mais adequado por dois motivos, primeiro por permitir uma inserção mais densa nas práticas e representações vivenciadas pelos mestres e candangues, e segundo, a proximidade com o contexto das oficinas de cerâmica ajuda numa compreensão mais focada e específica, fruto de participações constantes que podem ser realizadas no dia-a-dia das oficinas.

À luz desse quadro, me lanço na pesquisa desvendando como acontece o processo de acumulação nas oficinas de cerâmica artesanal. Acredito que a versão que apresento, traz consigo as motivações, as características e inquietações dos narradores em seus processos de acumulação do conhecimento para a formação do artesão, destacando os dispositivos utilizados durante esse processo. Desta forma apresento a seguir a estrutura deste trabalho.

O primeiro capítulo dedico, no seu mais amplo sentido, em explanar sobre a problemática da cerâmica artesanal, comumente influenciada pelas condições

² Esta nomenclatura diz respeito a todos os sujeitos detentores de versões de um fato histórico e que participaram de alguma forma em uma entrevista. Foi utilizada por Portelli em seu artigo intitulado "A entrevista de história oral e suas representações literárias" e será utilizada nesta pesquisa para o mesmo fim. Ver Portelli, 2010, p. 210.

impostas da indústria cultural. Discuto de forma breve a importância do mestre na manutenção do ofício de oleiro e principalmente na formação de novos artesãos, pautada por uma relação íntima baseada na oralidade. Reservei o segundo capítulo para explicitar a respeito dos procedimentos metodológicos utilizados, dando ênfase como aconteceu a minha aproximação dos sujeitos e as técnicas utilizadas para a construção do corpus da pesquisa.

No terceiro capítulo apresento a cidade de Santana do São Francisco/SE geograficamente e historicamente no contexto que diz respeito à produção artesanal de cerâmica. Destaco a sua representatividade dentro e fora do estado, além de caracterizar o papel econômico da cidade na região do Baixo São Francisco, bem como as etapas e a atuação dos sujeitos responsáveis pela produção da cerâmica.

A base teórica utilizada como referencia para a tese é apresentada no quarto capítulo e está fundamentada com os conceitos sobre arte e artesanato, como também o aspecto da tradição oral como elemento importante para o processo de formação do aprendiz, revelando a pedagogicidade que acontece no ambiente das olarias. Tendo como alicerce os objetivos desta investigação, proponho uma dinâmica para a tese, não partindo de um ponto definido, mas construo, por meio das leituras e do grande emaranhado que é o campo do saber humano, um caminho. Em uma abordagem flexível, discuto conceitos de história oral, a relação arte/artesanato, como acontece o aprendizado dentro dos ambientes não formais, a fim de permitir uma maior aproximação com os sujeitos da pesquisa.

Por fim, exponho o último capítulo. Construído com o objetivo de clarear ao leitor quanto a organização dos espaços em que acontecem o processo de formação do mestre e como estes se relacionam socialmente com a família que trabalha com a cerâmica, trago à luz as histórias do mestre e seu candangue, revelando a grande diversidade sociocultural envolvida nesta relação e o papel que cada um assume dentro do processo de produção artesanal de cerâmica. Partindo de uma abordagem com traços etnográficos, o capítulo explicita os processos de transformação do aprendiz em mestre, destacando o posicionamento de meu discurso frente as interpretações das transcrições das entrevistas e das observações realizadas nas olarias. Neste são demonstradas as relações mestre/aprendiz dentro do processo de transformação, destacando os motivos que levaram o aprendiz a escolher o ofício; quais os critérios definidos para a escolha do aprendiz pelo mestre; como acontece o processo de transmissão/preleção/ensino; como acontece o processo de

avaliação/correção/retorno, enfim, revelo por meio da minha participação junto ao mestre e aprendiz, como é a formação do mestre em cerâmica.

Concluo a tese apresentando as considerações finais pautadas nas minhas percepções, fruto das participações e intervenções durante a pesquisa, bem como aponto orientações para novas pesquisas acerca do tema e que podem ser aprofundadas e refletidas no que diz respeito à manutenção de um ofício e que, em sua maioria, só podem ser conhecidos, por meio da história oral.

1 INTRODUÇÃO

O Estado de Sergipe possui uma diversidade cultural ampla, sendo esta a base da configuração da sua sociedade, o principal ingrediente ativo de todas as manifestações culturais e artísticas que acontecem no estado, demonstrando uma formação multicultural, multireligiosa e multiétnica, capaz de proporcionar produções e caracteres diversos.

Darcy Ribeiro já reconheceu que a “destribalização dos índios, a desafricanização dos negros e a deseuropanização dos brancos” (MORAES, 2004) foram o estopim para a configuração da identidade étnica e a configuração cultural brasileira, reforçando ainda mais a importância da diversidade cultural na configuração de um povo. Fica evidente que a representação de um grupo apenas pelos seus signos, não nos habilita a conhecermos a sua cultura, pois esta pode ser a própria expressão ou um produto intencional da indústria cultural.

Quando me refiro à indústria cultural, estou querendo revelar a ligação do seu conceito com a banalização da cultura e a sua difusão por meio de sua mercadorização. Banal pela possibilidade da produção artesanal se integrar ao modo de produção capitalista, sendo produzida para o consumo das massas. Ao fazer parte da produção capitalista é aceitar os métodos de reprodução impostos por milhões de pessoas, tornando inevitável a disseminação de bens padronizados para a satisfação de necessidades iguais (ADORNO, 1985, p.114).

Em Santana do São Francisco/SE não é diferente, ao caminhar pelas estreitas ruas da cidade e ao visitar as oficinas de cerâmica, percebemos que em sua maioria, os artefatos produzidos pela comunidade atendem a uma demanda externa, existe uma padronização, mesmo em oficinas distintas.

Apesar de existirem diversas formas de elaboração e circulação entorno das expressões culturais, parece-me que a padronização da produção capitalista, é a forma mais adequada de se oferecer um produto à sociedade, excluindo-lhe o direito de escolha das características de sua necessidade. Frente a isto, permita-me fazer uma pergunta: a indústria cultural representa ou não um bem para a sociedade?

Esta pergunta necessita de uma análise mais profunda, porém antecipo que a indústria cultural quando transforma, positivamente ou negativamente a vida cultural de um povo, causa um grande impacto não só na sociedade, mas principalmente na economia, às vezes incentivando ações educativas para um fortalecimento da

população na elaboração e manutenção de sua cultura. A identificação e a valorização por artefatos fabricados artesanalmente, embutido de tradições, são às vezes esquecidos em detrimento da economia, obrigando a maioria dos artesãos a se renderem aos encantos promovidos pelo capital, cujo principal objetivo é servir ao mercado serviços e produtos em grandes quantidades (SILVA, 2010, p.11).

A problemática referente à produção cultural e artesanal tem assumido um grande destaque e uma crescente importância no cenário nacional, seja a apresentação de um grupo folclórico no Encontro Cultural em Laranjeiras – cidade conhecida como a Capital da Cultura Popular (OLIVEIRA, 2016) – até as belas peças de barro confeccionadas em Santana do São Francisco/SE, Capital Sergipana da Cerâmica (GARCEZ, 2014). Todas estas manifestações ganharam com o tempo, tanto um valor simbólico quanto cultural, fazendo com que turistas de diversas localidades frequentemente o ano inteiro as cidades de Laranjeiras e Santana do São Francisco, atraindo para a segunda, cerca 120 ônibus entre os meses de novembro a janeiro, aos domingos e feriados (FONTENELE, 2012).

São estas expressões que vêm destacando a produção cultural de Sergipe, permitindo por exemplo, que a produção artesanal de Santana do São Francisco – originária dos meios rurais – como também os profissionais envolvidos na execução do ofício de artesão do barro, tenham um papel importante para a economia da região.

Estas atividades artesanais permitem a comercialização de produtos em feiras e mercados populares, gerando importantes redes de contato e de trocas – muito importante para a manutenção do ofício –, onde os artesãos e os demais membros da comunidade se encontram para conversar, produzir e vender suas peças artesanais. O interessante é que os mecanismos utilizados para a venda das peças e as relações vivenciadas pelos envolvidos, possuem uma dinâmica própria, acompanhando e se adaptando aos novos padrões do mercado e obedecem a padrões de organização social, principalmente referente à divisão sexual do trabalho.

A divisão sexual do trabalho em algumas atividades artesanais é bastante explícita na região do Baixo São Francisco. No caso da produção da cerâmica artesanal em Santana do São Francisco/SE, as posições ocupadas pelas mulheres estão associadas a trabalhos que necessitam menos esforços, pois o trabalho com o

barro exige força, ficando elas direcionadas às etapas de acabamento, confecção de adornos com a utilização de moldes e à venda da produção.

Ao abordar a cultura em todos os seus sentidos, seja na produção até a sua comercialização, é impossível pensar em não querer entender o passado, pois é essa cultura que traz embutida, as perspectivas da memória e da história de um povo. São esses objetos cotidianos, produzidos dentro da comunidade, que simbolizam o passado, revelando tanto os valores materiais dados a eles quanto as sensações imateriais que os mesmos podem promover, nos possibilitando paralelamente uma percepção tangível e intangível não só dos objetos, mas também das sensações. Segundo Giddens apud Hall (2006, p.14-15),

[...] nas sociedades tradicionais, o passado é venerado e os símbolos são valorizados porque contém e perpetuam a experiência de gerações. A tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais, por sua vez, são estruturados por práticas sociais recorrentes.

Esta pesquisa se torna relevante a partir do momento que adentra os muros das oficinas de cerâmica para refletirmos acerca da formação do mestre em cerâmica artesanal e principalmente pela decrescente procura pelo ofício na cidade de Santana do São Francisco/SE. Está ancorada na perspectiva de desmistificar o ofício de quem produz objetos derivados do barro e pensar que aqueles que o fazem são rotulados como arcaicos e atrasados, se torna essencial, pois mesmos escondidos por trás das delicadas e finas paredes dos artefatos demonstram força e resistência, promovendo além de benefícios econômicos para a região, benefícios sociais e espirituais, muito difíceis de sobreviverem à modernização dos novos produtos.

Antes do advento da tecnologia, a cerâmica artesanal produzida em Santana do São Francisco/SE tinha como principal objetivo de atender as necessidades da comunidade local. A moringa assumia a função de transporte e guarda de água, permitindo às pessoas beberem água fresca. Já o alguidar, recipiente com o formato circular e com uma profundidade cônica, era utilizado para preparar e servir refeições.

Figura 1: Moringa utilizada como recipiente de água no Centro de Artesanato da cidade.



Fonte: Arquivo pessoal, 2010

Figura 2: Alguidar sendo utilizado no preparo de refeição.



Fonte: <http://preparandoalgo.blogspot.com/2009/07/>

Com o passar do tempo novos costumes, gostos e tendências foram surgindo, interferindo não só no processo de criação das peças como também a forma de consumi-las. A moringa que antes guardava a água e a deixava em uma temperatura agradável para o consumo assume meramente uma característica de ornamentação e o alguidar, hoje dotado de representações gráficas, são colocados nas paredes de residência com o mesmo objetivo.

Figura 3: Representação gráfica nos alguidares.



Fonte: Arquivo pessoal, 2015.

Foram essas tecnologias e o advento da modernidade, com suas falsas promessas de um sucesso garantido em outras profissões que afastaram novos aprendizes para o ofício. Ser artesão do barro, mestre em cerâmica artesanal em Santana do São Francisco/SE não é tão fácil como muitos acreditam. Apesar do ambiente da cidade ser um fator decisivo na escolha da profissão por alguns jovens, muitos destes se sentem ridicularizados assim que pessoas próximas ficam cientes quanto a atividade escolhida, levando muitos deles a procurarem outros ofícios.

Ser mestre em cerâmica artesanal não implica somente em frequentar o espaço da cerâmica e replicar as técnicas e fabricar as mesmas peças, do mesmo jeito em que foram ensinadas pelo seu mestre, mas sim, ter a capacidade de gerir todo um tempo, em sua maioria focado em características como a obediência, a perseverança, dedicação e o gosto pelo ofício. O que se vê muito na cidade é o artesão por necessidade, aquele que por falta de opção de outros trabalhos se rende ao que é de costume.

Esse não é o clima favorável desejado por aquele mestre que se preocupa em perpetuar o ofício, na verdade, o que ele procura é aquele jovem que por vontade própria – mesmo sendo a necessidade de um trabalho o motivo para a

procura de emprego – que este venha desempenhar o seu melhor papel, aprendendo e encarando as dificuldades e responsabilidades do ofício.

Não quero colocar a culpa somente na falta de oportunidade ou a única forma de se trabalhar na região, mas um elemento principal dentro do processo de aprendizagem e manutenção do ofício é o mestre. O mestre é reconhecido pelos que o rodeiam em função da autoridade do saber fazer. É ele quem vai escolher e determinar aqueles que têm condições de evoluir nas etapas do processo de aprendizagem, e principalmente como motivá-los, mantendo-os ativos por todo o período de formação e posterior a ele. Para o mestre o que importa não é só o ensinar/aprender, mas sim, aquele que aprendeu possa dar continuidade ao que o mestre o ensinou. Como de pai para filho, eles são vistos como pais simbólicos e o processo de ensino/aprendizagem acontece na prática, através de uma relação íntima baseada na oralidade.

Esta tese permite compreender a atuação do mestre e seus candangues dentro do processo de formação, que em sua maioria acontece em suas oficinas, normalmente conjugadas às suas residências. Não quero nesta pesquisa trazer um pensamento formal a respeito do processo de formação do mestre em Santana do São Francisco/SE, tendo como base valores culturais predefinidos, mas revelar uma visão de dentro, de participante, destacando os aspectos relevantes inerentes aos sujeitos que participam deste processo.

A grande capacidade de interpretação do ser humano o leva às vezes ao engano, onde tudo que é visto por nós, distintos ou não, é levado a um pensamento crívoso, associado à nossa interpretação cultural. O que pretendo é identificar e analisar o fato antropológico como ele é, independente de sua característica, principalmente como ela é vista na visão dos aprendizes e mestres.

2 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

No presente capítulo apresento a metodologia adotada para a realização dos objetivos da pesquisa que teve como objeto de estudo os mestres e aprendizes da cerâmica artesanal de Santana do São Francisco/SE. Estruturada a partir de um olhar etnográfico foi possível construir um diálogo evidenciado pelas experiências de mestre e aprendiz durante o processo de formação no ofício. Como técnicas de pesquisa foram utilizadas a observação participante, entrevistas semiestruturadas, o diário de campo e o registro fotográfico.

Antes de apresentar a proposta metodológica, acredito ser oportuno discorrer a respeito do que despertou o interesse pelo tema da cerâmica artesanal. A minha ligação com o artesanato é antiga, cresci observando e ajudando minha mãe a confeccionar pinturas em vitral e cerâmica, além de ser estimulado pelo meu avô durante a confecção de seus desenhos a nanquim. Quando tive a oportunidade de realizar o curso de mestrado em ciências sociais na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, identifiquei o grande destaque da cerâmica artesanal no estado de Sergipe, me levando a escolhê-lo para a pesquisa. No segundo semestre de 2008, o ano em que iniciei os estudos do mestrado, comecei a dar os primeiros passos identificando e mantendo contato com instituições que já tinham efetuado algum tipo de interferência na cidade, como por exemplo o SEBRAE e a REDI (Rede de Design Integrado).

Nesta época as visitas realizadas em feiras de artesanato e ao Centro de Artesanato da cidade tiveram um papel importante na constituição dos sujeitos da pesquisa, visto que, para se evitar a escolha tendenciosa dos mesmos, utilizei a estratégia de redes de contato. Foram estes contatos que facilitaram o retorno à cidade e o acesso aos mestres e aprendizes que constituem os sujeitos desta pesquisa.

Após contato telefônico voltei à Santana do São Francisco/SE e visitei as olarias dos mestres Chicô e Capilé para a realização das entrevistas. Mesmo com todos os cuidados em relação ao desenvolvimento da pesquisa, mesmo com todas as precauções adotadas, foi necessário superar pequenos entraves, como a recusa de Ézio Santos Cardoso, candangue do mestre Caplié, que se recusou participar das entrevistas se ausentando do ambiente em que as mesmas foram realizadas por motivo de timidez.

Foram as idas e vindas à cidade associadas ao tempo vivido durante a pesquisa sobre a produção artesanal de cerâmica na cidade que permitiram identificar uma lacuna dentro do processo de produção, ajudando a compreender e definir o horizonte do atual estudo no sentido de apreender os saberes e as dinâmicas envolvidas no processo de formação do mestre em cerâmica. Eram evidentes nos diálogos e relações entre mestre e aprendiz durante as etapas da produção, elementos que me fizeram crer na existência de componentes de ação educativa na formação do mestre em cerâmica.

Para o desenvolvimento de uma pesquisa, mas especificamente o objeto de estudo em questão, exige do pesquisador um aprofundamento e cuidados referentes ao desenvolvimento de uma pesquisa que compreenda os fatos, descrevendo e interpretando os processos de fazer e com o outro. Caracterizada por Macedo (2006) como uma pesquisa pontual, qualitativa e densa, traz consigo traços da etnografia como principal característica para compreender as formas de organização socioculturais, normalmente constituídas de sujeitos formados e formadores, permitindo compreender as interpretações, versões que as pessoas normalmente compartilham entre si, principalmente as condições em que estas acontecem.

A intenção de uma pesquisa científica não deve ser apenas resumida a descrever fatos que foram construídos dentro do contexto da própria pesquisa, mas permitir que possamos despertar um foco interpretativo baseado nos próprios fatos construídos empiricamente (MARCONI E LAKATOS, 2008). Desta forma uma pesquisa com características etnográficas se configurou como o modelo ideal, visto que o aspecto qualitativo permitiu uma compreensão e revelação da realidade vivida pelos mestres e aprendizes de Santana do São Francisco em todas as perspectivas (SILVA, 2010, p. 2).

A metodologia escolhida pressupõe a incapacidade de acabamento por parte do pesquisador e principalmente pelo caráter provisório dos conhecimentos produzidos e apreendidos, permitindo uma valorização do contexto em que a mesma acontece. Apesar de sinalizada por Hanssen (2010), a baixa expressividade de educadores que utilizam a antropologia para compreensão dos processos educativos, não inviabiliza a escolha do método, visto que a etnografia é inspirada pela observação participante, o que torna possível o uso da antropologia na compreensão dos saberes.

Não podemos imaginar uma pesquisa etnográfica sem que o pesquisador mergulhe no campo, se inserindo como um dos sujeitos, conhecendo os rastros do meio estudado, principalmente suas normas, suas formas de organização, bem como os ingredientes imponderáveis e responsáveis pela vida social, ou seja, o espírito nativo daquela comunidade, em sua maioria captado por meio de suas falas, gestos e expressões. Esta imersão por parte do pesquisador tem como foco a compreensão da singularidade cultural do grupo social pesquisado, que por sua vez não se apresenta estático, mas como uma singularidade dinâmica, histórica e diferente (LOUSADA, 2011, p. 52). O extenso período de convivência do pesquisador com os sujeitos da pesquisa, permite um compartilhamento do cotidiano, vivências e significados gerados coletivamente, permitindo ao pesquisador a apropriação não só dos significados, mas das atitudes experimentadas no *locus* da pesquisa. Como meio facilitador da abordagem etnográfica me utilizo das bases bibliográficas acerca da história oral como base para operar os conceitos sobre a tradição oral.

Com o método etnográfico, acredito na possibilidade de uma construção dos dados detalhadamente, pois este será produzido a partir de informações de diferentes ordens, que vão da análise do discurso dos narradores, coletados por meio de entrevistas, até a descrição das minhas perspectivas geradas pela observação das linguagens textuais e não textuais dos sujeitos da pesquisa.

Ao escolher o método para a pesquisa que carrega consigo traços da etnografia, o foco está em direcionar os esforços do *locus* da pesquisa a uma interpretação da realidade das particularidades do grupo social. A etnografia permite justamente isto, a interpretação da corrente do discurso do grupo social salvaguardando em algum nível, a possibilidade destas falas se tornarem pesquisáveis (GEERTZ, 1989, p. 31).

Minha preferência pelo método está pautada pelas bases teóricas escolhidas, as quais foram contrastadas, avaliadas e renovadas, e também influenciada pela fluidez com que acontecem os fatos previamente estabelecidos. Fluidez no que se refere aos encontros aleatórios com os sujeitos da pesquisa bem como a ambiguidade com que estes se apresentam frente a investigação.

Neste contexto da pesquisa qualitativa, a observação participante é umas das técnicas que permite uma melhor aproximação do pesquisador do seu objeto de estudo, sendo um excelente recurso para uma inserção mais densa nas práticas e

representações vivenciadas pelo mestre e aprendiz os quais partilham o seu cotidiano, vivências e significados produzidos coletivamente.

A escolha pelo uso da observação participante como técnica de investigação para este estudo foi determinada pela capacidade que possui frente a outras técnicas, de captar distintas circunstâncias e fenômenos na própria realidade estudada e que não podem ser obtidas por meio de questionários (CRUZ NETO, 1999, p. 59-60).

A minha participação em alguns momentos nas olarias foi de um apreciador da arte, conversando com os sujeitos informalmente, o que permitiu uma descontração no ambiente, porém enquanto observador participante, o foco estava na captação daquilo que poderia contribuir ao problema de pesquisa. Experimentei diversas ações durante a pesquisa, conversando não só no ambiente de trabalho mas fora dele, durante um almoço, provocando o diálogo do mestre e aprendiz na busca da existência de elementos do ponto de vista pedagógico.

A fotografia nos momentos de observador participante foi fundamental para a compreensão dos fatos, pois durante a realização das transcrições e posteriormente as análises, foi possível associar as imagens captadas segundo os temas que estavam sendo abordadas nas falas dos entrevistados. O cuidado com a captação das mesmas, evitou contratempos para os registros fotográficos.

Um outro instrumento presente na pesquisa foi o diário de campo. Elemento obrigatório para uma pesquisa que tem como foco a observação participante, possibilitou realizar anotações, observações e o rabisco de desenhos, contribuindo no sentido de permitir a reflexividade da própria pesquisa posterior aos fatos. Ao utilizar o diário de campo, o procedimento adotado por mim enquanto observador participante, consistiu em anotar durante e após as visitas, acontecimentos que se destacaram na interação entre o mestre e aprendiz.

Como instrumentos de coleta de dados utilizei técnicas variadas, excluindo a possibilidade de percepção de um acontecimento apenas por uma perspectiva. Por meio de pesquisa bibliográfica, no intuito de uma fundamentação teórica coerente com o tema desta tese, foi possível construir e compreender os assuntos acerca da história oral e suas características, bem como o entendimento de como acontecem o processo de ensino nas comunidades de prática, servindo de base para a estruturação da pesquisa *in loco*. Associado a estas técnicas, elaborei um roteiro de entrevista que foi aplicado em 2015 com os mestres e aprendizes. Investi na

entrevista por esta ser “o procedimento usual no trabalho de campo” (Cruz Neto, 1999); é ela que permite coletar as informações sobre um tema científico e obter dados tanto objetivos quanto subjetivos.

Escolhi a modalidade de entrevista semi-estruturada pela liberdade e facilidade de adequação ao meio e a necessidade do momento de aplicação da mesma. Como guia utilizei o roteiro abaixo construído a partir dos objetivos propostos pela pesquisa e que está subdividido em três momentos: o aprendiz, o mestre e o processo

a) Em relação ao aprendiz:

- O que fez ele procurar este ofício?
- Quais são as características exigidas e/ou esperadas para cada etapa?
- O que motivou a querer aprender o ofício e a se manter nele?
- Quais as características exigidas para se tornar um mestre?

b) Em relação ao mestre:

- Como é a escolha do aprendiz? Será que existe uma procura que leve o mestre a escolher?
- Quais são os critérios utilizados pelo mestre para a escolha de um aprendiz?
- Como é a relação entre o mestre e o aprendiz?
- Como é que acontece o processo de transmissão/preleção/ensino durante a formação do mestre?
- Como é que acontece o processo de avaliação/correção/retorno?
- O que tem de positivo/negativo dentro do processo de transmissão/preleção/ensino e avaliação/correção/retorno por parte do mestre
- O processo de formação imposto pelo mestre obedece algum critério? Quais?
- Ocorre a utilização de um processo através da demonstração/exemplo?
- Quais as ferramentas motivacionais utilizadas durante a formação?

c) Em relação ao processo:

- Tipologia do processo?

- Quando o processo é inteiro? Quando o processo é seccionado? É necessário a divisão de uma etapa do processo pra que o aprendizado seja facilitado?
- Quantas etapas existem para o processo de formação?
- Quais as etapas são demonstráveis? Quais são transmissíveis?
- Quais etapas estão associadas aos níveis de formação?
- Como acontece o controle de qualidade de cada etapa do processo?
- Quais são as características exigidas/esperadas para cada etapa?
- O que tem de positivo/negativo dentro do processo?

As entrevistas foram realizadas no próprio ambiente de trabalho, e muitas vezes o sujeito nem parava a sua atividade para responder aos questionamentos. Não existia um horário combinado para as entrevistas, pois não queria interferir na rotina da olaria. Após a minha chegada no ambiente, eu cumpria um ritual, conversava informalmente primeiro com o mestre e posteriormente, após a minha apresentação, com os candaugues. Antes da aplicação das entrevistas, perambulando em meio às peças que estavam secando ao chão, acompanhava de perto alguma atividade que estava sendo executada pelo aprendiz, como por exemplo, a preparação do bolo para a modelagem. Depois de estar familiarizado com a minha presença, explicava qual era o objetivo da pesquisa e apresentava o roteiro de questões. No início da aplicação da entrevista, foi discutida como esta aconteceria e solicitada a autorização para o seu registro. De posse de um gravador digital, iniciava a entrevista de forma cuidadosa, sempre atento a indícios que atendiam aos objetivos da pesquisa. Quando necessário acrescentava novos questionamentos às perguntas anteriores afim de enriquecer o depoimento. A aplicação da entrevista cumpriu os seguintes passos: (a) Pergunta inicial (fase narrativa e de conhecimento do entrevistado); (b) Perguntas descritivas (fase argumentativa); (c) Preenchimento dos documento de autorização de uso dos depoimentos e de imagem (ver Apêndice E).

Foram realizadas um total de quatro entrevistas que posteriormente foram transcritas e categorizadas na Matriz de Protocolo de Entrevista – MPE (ver apêndice). Ver abaixo quadro explicativo dos sujeitos da pesquisa:

Quadro 1: Matriz de identificação do entrevistado – MIE.

Artesão	Apelido	Tempo de serviço	Função	Outras informações
Wilson de Carvalho	Capilé	33	Mestre	Sua preferência é a modelagem de esculturas
Francisco de Carvalho	Chicô	40	Mestre	Se destaca pela criatividade de suas peças
Afrânio dos Santos	—	20	Auxiliar	Por opção não quis aprender a modelagem
João Ivan	—	36	Oficial	Sua preferência é trabalhar somente no torno

Fonte: arquivo pessoal, 2015.

As transcrições ocorreram próximas às aplicações das entrevistas, facilitando o entendimento da gravação, a lembrança de acontecimentos durante a aplicação da entrevista e uma interpretação aprofundada. Após uma leitura ponderada das narrativas, sintetizei os conteúdos em temas com o propósito de entender como aconteceu a elaboração e construção da narrativa, a sua coerência com as teorias pessoais de cada entrevistado, a fim de confrontar com os conceitos utilizados como guia da pesquisa.

Esta etapa serviu de suporte para construir os eixos norteadores da análise ou subterrâneas a eles. Utilizo o termo subterrâneo pra figurar os temas que não estão explícitos nos depoimentos, mas que podem ser identificados com uma leitura atenta associada às lembranças da aplicação da entrevista. A categorização aconteceu por meio da identificação de expressões e enunciados nos depoimentos transcritos dos sujeitos da pesquisa, bem como a minha percepção dos temas abordados a cada resposta. Da análise foi possível revelar as seguintes categorias: os motivos que levaram o aprendiz a querer aprender e se manter no ofício; a relação do mestre e aprendiz; o processo de transmissão/preleção/ensino; as características exigidas para se tornar um mestre.

Para a análise das entrevista utilizei um documento construído a partir da transcrição da entrevista, a Matriz de Protocolo de Entrevista – MPE (ver apêndice). Esta, além da identificação dos narradores, do local da entrevista, do pesquisador, é constituída pela transcrição e a categorização dos temas abordados.

A MPE está constituída de três blocos principais. O primeiro diz respeito a uma tabela que identifica a entrevista por meio do código de identificação do entrevistado – CIE, a data da transcrição, o tema, local da entrevista, data em que

foi realizada a entrevista, narrador, resumo (breve descrição dos assuntos abordados), os dispositivos utilizados durante a entrevista e o autor (quadro 02).

Quadro 2: Bloco de identificação da entrevista.

CIE: xxxx/xx/xx-xx-A01		Data da transcrição: dia/mês/ano
Tema:	Cerâmica artesanal	
Lugar:	Santana do São Francisco (Carrapicho)	
Data:	dia/mês/ano	
Narrador:	Nome do artesão (Iniciais do nome e sobrenome)	
Resumo:	Conhecimento sobre a formação do mestre	
Elementos:	Gravador e máquina fotográfica	
Autor:	Igor Libertador Silva "(E)"	

Fonte: Arquivo pessoal, 2015.

O segundo bloco é a própria transcrição da entrevista (quadro 03). No campo dos turnos, cada passagem, tanto do pesquisador quanto do narrador será identificada por uma numeração para uma posterior identificação. À direita da numeração será digitado o texto da entrevista na sua íntegra, e quando necessário, poderá vir acompanhado dos códigos do quadro 04.

Quadro 3: Bloco de transcrição da entrevista.

Turnos	Transcrição da entrevista
01	E – xxxxxxxxxxxx
02	N – xxxxxxxxxxxx
	Conclusão da entrevista

Fonte: Arquivo pessoal, 2015.

Quadro 4: Bloco de simbologia.

Símbolos utilizados na transcrição	
((algo))	Comentários ou observações do transcritor. Devem ser grifados sons e comportamentos observados.
[...]	Passagens pouco audíveis e que não se tem certeza do entendimento da fala
(...)	Marcadores de tempo ou de ruptura de uma palavra ou frase, sem continuidade no mesmo ou no seguinte turno
Palavras em negrito	Palavras de forte entonação

Fonte: Arquivo pessoal, 2015.

O último bloco da MPE é a descrição estrutural da entrevista. Este bloco tem o objetivo de identificar as temas abordados durante a transcrição a fim de facilitar a construção do textos que irão compor a pesquisa. Esta é composta pelo título (assuntos abordados durante a entrevista) e suas respectivas localizações (turnos).

Quadro 5: Bloco de descrição estrutural da entrevista.

Descrição estrutural da entrevista	
Título	Localização (turnos)
XXXXXXXXXXXXX	XX – XX
XXXXXXXXXXXXX	XX – XX

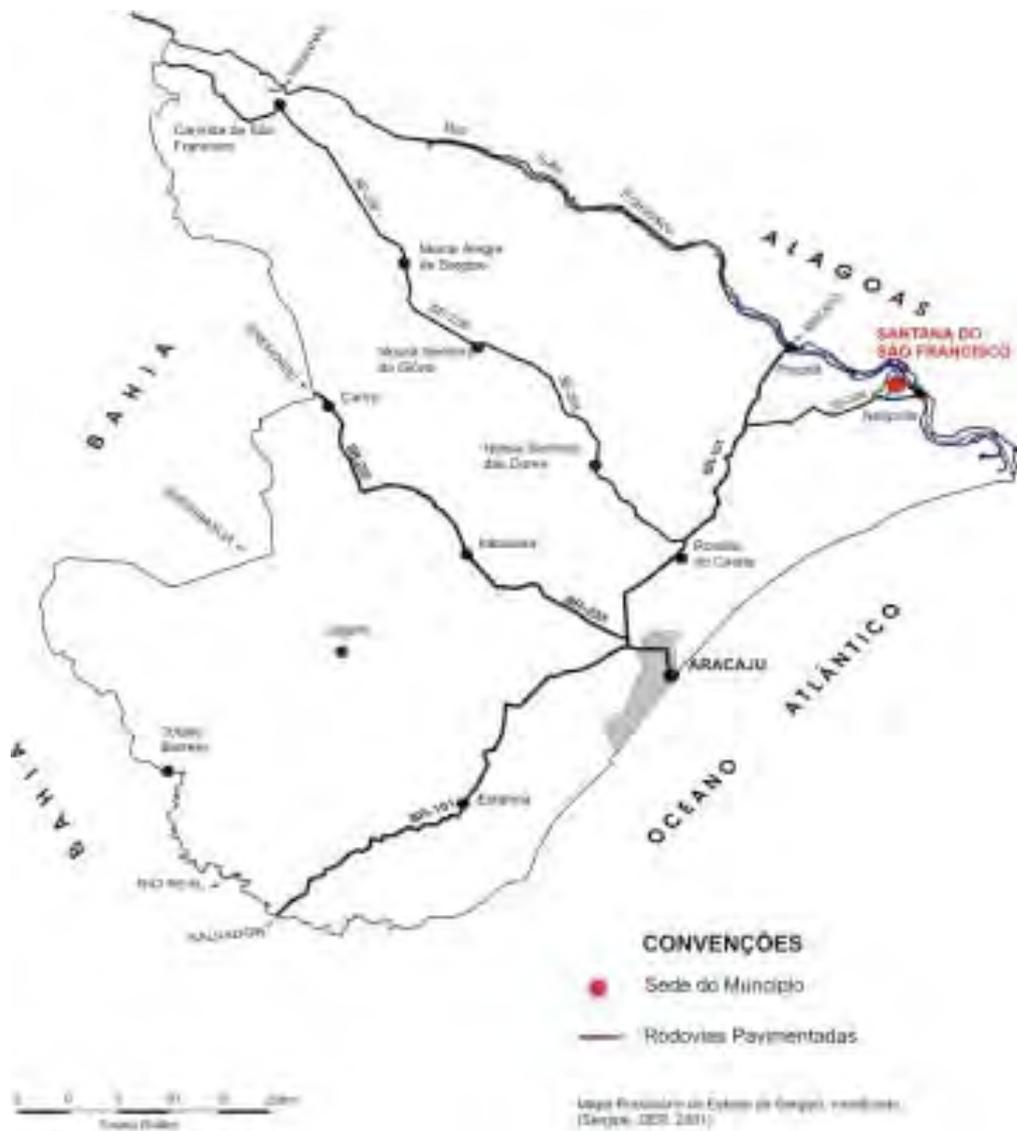
Fonte: arquivo pessoal, 2015.

3 SANTANA DO SÃO FRANCISCO: A CIDADE DO BARRO

Em função da representatividade do objeto de estudo dentro e fora do estado de Sergipe, situaremos suas características históricas no que diz respeito à produção artesanal de cerâmica, bem como demonstraremos as atuações e produções dos atores responsáveis pelas diversas modificações ocorridas tanto nos processos de produção, quanto nas peças produzidas por eles. Vale ressaltar que a escolha dos atores envolvidos durante a pesquisa aconteceu na forma de rede, preocupada principalmente em representar ao máximo a vontade da comunidade local, que nos indicava quais artesãos eram considerados por eles como bons representantes do ofício. Em um outro momento demonstraremos detalhadamente como ocorrem as ações, as estratégias e as técnicas empregadas na produção artesanal da cerâmica no município.

O mais novo município do estado de Sergipe, Santana do São Francisco, localiza-se no extremo nordeste do estado, limitando-se ao norte com o estado de Alagoas e ao sul, leste e oeste com o município de Neópolis/SE. Distante 124 quilômetros da capital sergipana, está localizado na bacia do rio São Francisco, mais precisamente à margem esquerda do rio, e em sua margem direita localiza-se o município alagoano de Penedo, o qual absorve parte da produção de cerâmica da cidade. Possui uma área municipal compreendida em 47 quilômetros quadrados e apresenta uma população estimada em 6.799 habitantes (IBGE, 2009). O acesso, a partir de Aracaju, é efetuado por rodovias pavimentadas, através das BR-235, BR-101 e da SE-304.

Figura 4: Mapa de acesso ao município de Santana do São Francisco.



Fonte: Bomfim, 2002.

Os primeiros a ocuparem a região foram os holandeses, que em meados do século XVII vieram em busca de ouro e pau-brasil. Alimentados pela possibilidade de não serem descobertos, utilizaram a estratégia de se disfarçarem de jesuítas, o que permitiu a eles ficar por um longo período na região sem serem percebidos até a chegada dos portugueses. Logo após a expulsão dos Holandeses pelos portugueses, por volta de 1730, começaram a chegar nas mediações onde hoje se encontra o município, os primeiros colonizadores, dando início à fundação do povoado. Dois portugueses se destacaram neste processo de colonização, Pedro Gomes da Silva e Belarmino Gomes da Silva, pai e filho respectivamente, que vieram a fundar à margem esquerda do rio São Francisco uma fazenda com a

finalidade de plantar arroz e cana para a produção de açúcar torrão. Porém, pela facilidade de acesso ao barro às margens do rio, implantaram também nos limites da fazenda a cerâmica Carrapicho.

Figura 5: Primeira cerâmica da cidade na Fazenda Carrapicho.



Fonte: Arquivo pessoal, 2009.

Limitada pelo rio São Francisco, a fazenda possuía vastas terras e grande concentração de vegetação rasteira típica da região, o carrapicho, um tipo de vegetação da família das gramíneas cujas sementes possuem diversos filamentos entrelaçados que terminam em pequenos ganchos que se aderem facilmente às roupas e ao pêlos dos animais. Por esse motivo e como lembrança do tipo de vegetação existente no local, tanto a fazenda quanto o povoado passaram a ser conhecidos pelo nome Carrapicho.

Figura 6: Semente de carrapicho que deu nome ao povoado.



Fonte: <http://www.baixaki.com.br/imagens/wpapers/bxk8325_carrapixo800.jpg>. Acesso em: 24 de ago. 2009.

Toda a tradição do povoado foi construída basicamente em torno da produção da cerâmica artesanal e de seus artesãos, que em função da facilidade de se trabalhar com o solo existente na região e pela necessidade das famílias que trabalhavam na fazenda Carrapicho, desenvolveram os primeiros utensílios domésticos com o barro, pois existia o hábito da população em preparar pratos específicos, em sua maioria peixes, em função da localização do povoado à beira do rio. Empregado da fazenda, José Feliciano Passos casou-se com Joana Francisca Dias, filha de Belarmino Gomes da Silva, contra a vontade dos seus patrões, gerando um filho, Messias da Silva Passos. Amparado pelos ensinamentos do português João Igreja, por volta de 1850, Messias da Silva Passos, neto do fundador da cidade, foi o primeiro a possuir uma cerâmica na região e o responsável por disseminar a técnica na região. Devoto de Nossa Senhora Santana e um grande admirador do artesanato em cerâmica, Messias da Silva Passos participou ativamente na construção da capela do povoado por volta de 1907 (IBGE, 2009), trabalhando como pedreiro, além de assumir o papel de ajudante quando preciso, carregando nas próprias costas os materiais usados durante a construção. Em consideração à sua contribuição à comunidade, foi sepultado no interior da capela, porém não foi encontrada a sua lápide. A capela passou por diversas reformas até que, com a chegada do padre Vincenzo di Florio da Itália e da Irmandade Nossa

Senhora da Visitação, em 1995 ao município, a capela foi elevada ao grau de Matriz, ganhando uma bela arquitetura.

Figura 7: Igreja Matriz



Fonte: Arquivo pessoal, 2009.

A propagação da cerâmica transformou a região em uma fonte econômica, fazendo com que um grande número de pessoas procurassem o povoado para morar e trabalhar em busca de melhores condições de sobrevivência, aumentando consequentemente a sua população (IBGE, 2009).

Carrapicho permaneceu por um longo período de tempo como povoado pertencente à cidade de Neópolis e, com um movimento liderado pelo frei Damião juntamente com o pároco da cidade de Neópolis na época, o monsenhor José Moreno de Santana, propuseram a modificação do atual nome da povoação (Carrapicho) para Santana do São Francisco, que em função da religiosidade da população, tinha o objetivo de homenagear tanto o mais importante rio da região, o rio São Francisco, quanto a padroeira Nossa Senhora Santana (SANTOS, 2008). Acatada pela maioria da população e pelas lideranças locais, em 1962, sob um movimento organizado por Edgar Silva e Celso Resende, a sugestão foi encaminhada para a Assembléia Legislativa, no formato de um abaixo-assinado, solicitando a emancipação política do povoado (MENDONÇA, 2009).

Figura 8: Nossa Senhora Santana, padroeira da cidade.



Fonte: MENDONÇA, 2009.

Em 06 de abril de 1964, através da Lei nº 1.274, foi aprovada uma proposição que elevava o povoado à categoria de cidade, porém por perda de prazos para filiações de partidos por parte de alguns políticos da época e a suspensão dos direitos políticos provenientes do golpe militar de 1964, Carrapicho permaneceu na condição de povoado até 1988. Nesta época, com a reforma da Constituição, resgataram o movimento pela emancipação do povoado, o qual foi liderado por Gilson Guimarães (MENDONÇA, 2009), na época presidente da Associação Comunitária de Carrapicho e lideranças da região, procuraram deputados com o intuito de reivindicar para que a Lei de 1964 fosse mantida. Acatada pelos deputados estaduais, a reivindicação permitiu a emancipação do município de Santana do São Francisco através da Lei de autoria do deputado Cleto Maia e promulgada pelo então governador do estado Sebastião Celso de Carvalho (SANTOS, 2008). Em 1992, quando foi realizada a eleição, o próprio Gilson Guimarães foi eleito como o primeiro prefeito da cidade, instituindo a partir desta data o município de Santana do São Francisco.

Apesar de existir outras atividades na região, a produção de cerâmica é a principal atividade produtiva e fez com que um grande número de pessoas procurassem a cidade para morar e trabalhar, beneficiando para o crescimento e desenvolvimento da região. A atividade da cerâmica ocupa cerca de 70% de mão-de-obra do município e é difícil encontrar alguém que não trabalhe diretamente ou indiretamente na produção. Com aproximadamente 70 olarias – termo utilizado pelos artesãos para identificar o local que são produzidas as cerâmicas artesanais, passou a produzir além da cerâmica artesanal, telhas e tijolos, contribuindo para a construção de moradias e o crescimento não só do local, mas da sua economia (MENDOÇA, 2009, p. 404).

Figura 9: Olaria de blocos e telhas na entrada da cidade.



Fonte: Arquivo pessoal, 2009.

3.1 A COMERCIALIZAÇÃO DA CERÂMICA

A produção da cerâmica tem uma particularidade, a utilização de equipamentos e alguns ferramentais, que por serem pesados e de difícil movimentação, estão sempre associados a um ambiente. Em sua maioria a oficina está localizada ao lado da ou bem próxima à residência do mestre, permitindo a este, uma proteção das peças e um maior controle da produção, já que este conta com o candangue para ajudar na fabricação.

Atualmente a cidade não possui uma clientela suficiente para consumir a produção, fazendo com que a maioria da sua produção seja escoada para outros mercados. É muito comum ver famílias encomendarem e comprarem toda a produção de um artesão, como no caso da mãe de Capilé. Após muito esforço para permitir uma sobrevivência digna aos seus filhos, viu a oportunidade de melhorar a condição de vida vendendo peças de cerâmica da cidade. Sem possuir nenhum conhecimento do ofício, como estratégia começou a adquirir as peças dos artesãos na cidade para vendê-las na cidade de Penedo/AL localizada do outro lado do rio. Capilé nessa época a ajudava e vendo o esforço da mãe tomou a decisão de aprender o ofício para ajudá-la. Com o auxílio de carroças e dos lombos de burros, levava os objetos até a beira do rio e a partir dali, embarcava em uma canoa em direção ao mercado da cidade de Penedo/AL.

A minha mãe era o seguinte, ela vendia ali em Penedo (...) a muitos anos quando começou a louça em Penedo. Minha mãe, ela vendia, ela comprava e vendia e nesse primeiro período eu trabalhava nessa função (...) que eu via a necessidade de ajudar minha mãe, aí eu tinha que fazer pra dar pra minha mãe vender, ela comprava e eu via que ela comprava muito e a dificuldade era grande, eu tinha que ir fazendo (...) me vi na responsabilidade de aprender pra poder ajudar minha mãe. (Capilé, entrevista em 10/10/2009, concedida ao pesquisador)

Penedo não é o único mercado consumidor e muitas peças ali produzidas vão para fora do estado e até do país. Penedo era e é privilegiada por se localizar bastante próximo a Santana do São Francisco/SE, sendo necessário apenas atravessar o rio São Francisco de balsa. Para as cidades mais distantes, antigamente se utilizava de uma canoa mais robusta, específica para o transporte de carga, conhecida como canoa de tolda³. Ela é caracterizada pela cobertura em sua proa e por possuir duas velas. Eram nelas que os atravessadores vinham de Própria/SE, só para comprar as peças de cerâmica e vender na cidade, além de distribuir para os grandes centros comerciais.

Da mesma forma, assim (...) antigamente era nas canoas, nas canoas de tolda, que vinham buscar pra levar pra Propriá (...) pros grandes centro né (...) o pessoal levava um monte pra (...) e tem também a cooperativa aqui (...) acabou né, agora o pessoal produzia e essa cooperativa era quem era responsável pra (...) pela venda né, do material. (Nanzinho, entrevista em 10/10/2009, concedida ao pesquisador)

³ Atualmente só existe uma canoa de tolda na região e esta depois de reformada fica ancorada na cidade de Piranhas/AL.

Figura 10: Última canoa de tolda que ainda navega na região.



Fonte: http://bobgonsalves.blogspot.com/2009_06_01_archive.html.

Com o passar do tempo e o avanço tecnológico foram surgindo novas embarcações, agora motorizadas, estreitando as distâncias e dilatando as oportunidades de comercialização dos produtos. Hoje podemos encontrar ainda algumas dessas embarcações que são utilizadas para o transporte de pessoas e como ferramenta de distribuição da produção da cidade. Com o surgimento de estradas pavimentadas o escoamento da produção também foi facilitada, abrindo diversas possibilidades e ampliando a economia da cidade.

Figura 11: Embarcação atualmente utilizada no transporte da população e na distribuição da produção de cerâmica.



Fonte: Arquivo pessoal, 2015.

Após ser conhecida, o aumento significativo da produção de cerâmica na cidade e o surgimento das estradas forçou a inserção de novos meios para o escoamento da produção. A utilização de veículos cresceu rapidamente, visto que é muito visitada não só por turistas, mas também por atravessadores. É comum presenciarmos pequenos caminhões sendo abastecidos de produtos, provenientes de cidades vizinhas e até de outros estados, para levarem os objetos para outros mercados

Com isso, aumentaram as preocupações. Não só a produção teve que ser aumentada em função das vendas, como também as exigências dos clientes em relação a qualidade das peças.

(...) em Aracaju tinha o quê (...) uns quatro fregueses, mas eu não tinha condição de suprir ela né, porque faziam o pedido (...) ai eu optei fiquei só com uma (...) até uma delas, que foi minha primeira cliente, em Aracaju, chama Ana Arlene, a loja dela chama Gramas e Gramados, ali na Heráclito Rolemberg, ao lado do aeroporto, é (...) foi uma das pessoas que ingressou Aracaju no comércio. Ela veio aqui, me levou potes para exposição, pro pessoal da Petrobras, naquela área ali da Petrobras Castelo Branco ali (...) ela foi quem me deu um empurrão muito grande pra aquilo ali. Agora é uma pessoa muito exigente, e eu admirava ela por isso (...) mas valorizava a peça. Eu chegava lá, eu achava que o valor ia ser muito e ela botava o valor a mais, ela valorizava, dava valor, agora exigente (...) olhava as peças de cima a baixo, os empregados tinha a obrigação de analisar a peça de cima a baixo pra vê se tinha defeito (...) a gente até se incomodava, mas eu entendia, porque ela valorizava, ela dava valor (...) foi quem botou valor nas minhas peças foi Ana Arlene (...) pra arquiteto. (Capilé, entrevista em 10/10/2009, concedida ao pesquisador)

Figura 12: Caminhão utilizado para o transporte das peças em cerâmica.



Fonte: SANTOS, 2008.

Em função do crescimento pela procura da cerâmica na cidade, foi criado o Centro de Comercialização de Artesanato, com a finalidade de permitir que o artesão possa vender suas peças aos turistas que visitam a cidade constantemente. Como a cidade é próxima à balsa que faz a travessia para a cidade de Penedo, em Alagoas, muito destes turistas, advindos em sua maioria da região nordeste, aproveitam a oportunidade de conhecer a produção de cerâmica da cidade e comprar uma lembrança. O Centro apresenta uma estrutura que facilita o deslocamento de pessoas e é dividido em espaços organizados onde não só o artesão, mas também alguns atravessadores locais aproveitam para expor suas peças. Um espaço semelhante também foi criado, bem em frente à balsa, com características próximas à do Centro, porém menor e com pouca diversidade.

Figura 13: Fachada do Centro de Comercialização de Artesanato.



Fonte: Arquivo pessoal, 2009.

Figura 14: O Centro de Comercialização de Artesanato visto por dentro.



Fonte: Arquivo pessoal, 2009.

Figura 15: Espaço em frente à balsa para a exposição e venda das peças.



Fonte: MENDONÇA, 2009.

3.2 O RITUAL DA CERÂMICA

Uma grande diversidade de objetos artesanais nos são oferecidos cotidianamente. Seja em um passeio turístico em uma cidade durante as nossas férias e até em um passeio ao shopping, em algum lugar eles estão expostos para serem admirados e adquiridos. O que nos chama a atenção em tais objetos, nem sempre é a estética, mas o fato de ser fruto de um trabalho produtivo que é

proveniente de uma das melhores ferramentas e talvez a mais precisa de todas, as mãos, e que traz consigo um valor agregado, procedente de uma cultura e de saberes. É com ela que o mestre, com muita sensibilidade e perícia, em uma quase copulação, supera a resistência da matéria – antes vista como insensível e impenetrável – utilizando o emprego de ferramentais como prolongamento de suas mãos.

A utilização de uma ferramenta não tira a naturalidade dos objetos produzidos pelo mestre, pois esta só facilitará a atividade e não excluirá as características artesanais do objeto, primeiro porque em uma produção artesanal, são as mãos as ferramentas basilares do processo e segundo, porque é o mestre quem determina o que vai produzir, qual a ferramenta que vai usar e principalmente, o ritmo da produção.

O que importa é que o barro é a matéria, é a argila molhada e modelada pela ação das mãos do artesão, que à prova do fogo, se transforma em um novo ser, relembrando o mito da criação do homem (SILVA, 2010, p. 51). Neste tópico evidencio as etapas de produção da cerâmica artesanal, a fim de permitir um melhor entendimento do processo de formação do mestre no capítulo “Modelando vidas: de candangue a mestre”. O processo de produção aqui apresentado está pautado em depoimentos dos mestre entrevistados.

3.2.1 A extração e preparação do barro

No começo do município uma das atividades econômicas da região era o plantio de arroz. Com o passar do tempo e com o surgimento do ofício de ceramista, essas áreas reservadas para o plantio foram aos poucos cedendo espaço para a produção de cerâmica. Nesta época, a extração da argila só podia ser feita entre os meses de outubro e dezembro, pois a facilidade ao alagamento da região e a cheia do rio limitava a extração, levando o mestre a reservar a matéria-prima para os outros meses.

É muito comum o mestre comprar a argila de outras pessoas, os chamados aprontadores, são eles quem vão à lagoa ou jazida, nome dado ao local em que a argila é extraída, retirando a quantidade necessária para a produção do mestre. Atualmente é possível ver maquinários sendo utilizados, facilitando a extração e

aumentando a produção com menor esforço. Alguns mestres ainda preferem o processo tradicional, sem a utilização de equipamentos, pois a maioria dos aprotadores são provenientes de famílias mais necessitadas e tem a oportunidade do ganho dentro do sistema de produção artesanal de cerâmica da cidade.

O barro após extraído deve ser preparado ainda na jazida. Todo o barro deve ser “aguado” e “quebrado”. É uma atividade extremamente masculina e de posse de uma enxada e ripas de madeira, golpeiam a argila a fim de torná-la em uma massa homogênea, macia e pegajosa.

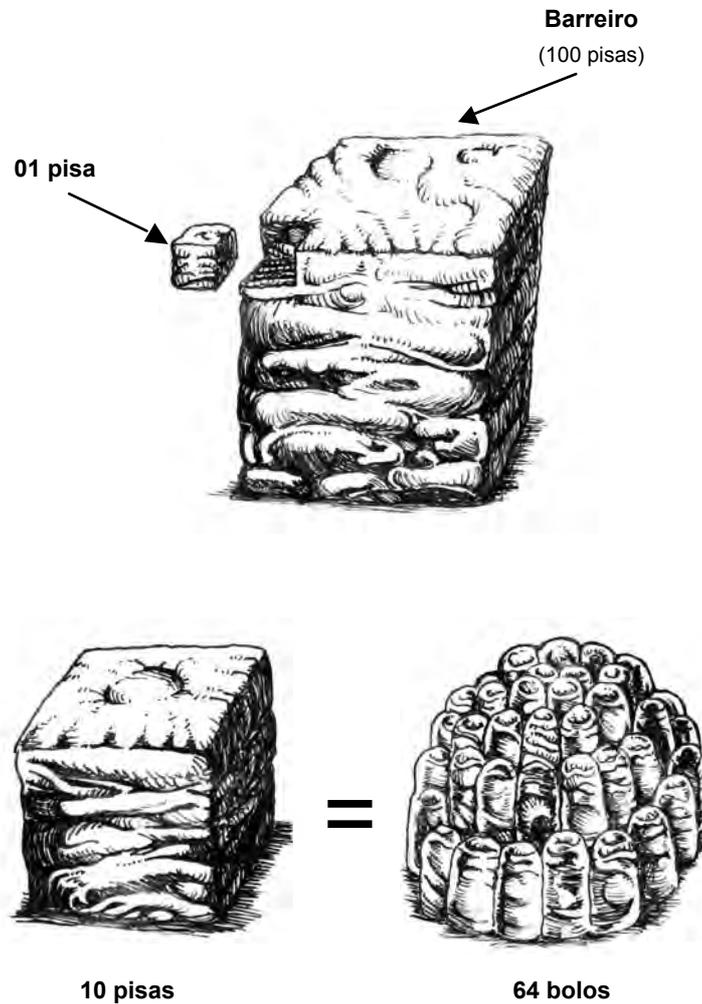
Figura 16: Aprotador pisando e aguando o barro.



Fonte: Arquivo pessoal, 2009.

Para facilitar a negociação entre o aprotador e o mestre, o barro é separado em bolos. A quantidade de barro fica a critério do mestre e de acordo com sua produção, podendo chegar o pedido a 100 “pisas”. Pisa é a unidade de medida utilizada na região e deriva do fato de que durante a preparação do barro são utilizados os pés para o amaciamento da pasta e por estar associado ao ato de pisar, daí a unidade de medida “pisa” (SILVA, 2010, p. 67). É muito comum o mestre comprar 10 pisas, o que equivale a 64 bolos que pesam por volta de 25 quilos cada um.

Figura 17: Unidades de medidas utilizadas pelos artesãos.



Fonte: Arquivo pessoal, 2009.

3.2.2 A modelagem

Esta é a etapa que mais se destaca no meio daqueles que estão aprendendo o ofício. É nela que o mestre coloca a mão na massa, literalmente. De acordo com a solicitação do mestre o aprendiz separa a quantidade de barro necessário para a produção de uma peça e vai colocando-os próximo ao modelador para facilitar o manuseio. Não existe nada que permita mensurar a quantidade exata de barro, ficando este conhecimento associado a um aprendizado prático, que com o passar

do tempo o aprendiz adquire a habilidade de saber a quantidade de barro suficiente para cada tipo de peça.

(...) Porque a gente se familiariza tanto, e com a experiência que você armazena na sua mente, que dificilmente sai. O candangue ou empelador, ele já sabe, que tamanho é o bolo, tudo é experiência, é a prática do dia a dia. (Chicô, entrevista em 21/01/2010, concedida ao pesquisador)

Figura 18: Candangue preparando o bolo de barro.



Fonte: Arquivo pessoal, 2009.

Para a etapa da modelagem o mestre utiliza o torno, equipamento rudimentar no que diz respeito a sua estrutura, mas que atende às necessidades da produção local. Antigamente o equipamento tinha como força motora o próprio mestre, que por meio dos pés fazia girar um grande disco de madeira que era fixado em um eixo, que girava um pequeno disco de madeira preso na outra extremidade e servia de apoio para o “prato” – chapa de madeira onde é colocado o bolo de barro – durante a modelagem. Atualmente a única evolução que aconteceu em relação ao torno foi a adição de um motor de 0,5cv que por meio de correias imprime uma força maior, permitindo o mestre otimizar a sua produção e manusear grandes quantidades de barro.

Figura 19: Torno utilizado na modelagem.



Fonte: Arquivo pessoal, 2009.

Figura 20: Artesão apoiando bolo de barro sobre o prato.



Fonte: Arquivo pessoal, 2009.

Figura 21: Artesão iniciando a modelagem.



Fonte: Arquivo pessoal, 2009.

Em todo período da modelagem o barro é frequentemente modificado pelas mãos do mestre, em um movimento axial, de baixo para cima, até a peça ser formada. Esta etapa exige do artesão uma atenção constante, pois qualquer deslizamento pode fazer com que o barro se desmanche, danificando a peça. É nela também que o mestre se utiliza da “cana”, “taquara” ou “paleta”, peça na forma de uma espátula levemente arqueada e que serve para ajudar no manuseio e acabamento final da peça.

Figura 22: Taquara de PVC utilizada pelos artesãos.



Fonte: Arquivo pessoal, 2009.

Figura 23: Detalhe da curvatura da taquara de PVC.



Fonte: Arquivo pessoal, 2009.

Com a mão por fora segurando a paleta e a outra mão por dentro da peça, levemente desalinhada, um pouco mais pra cima em relação à de fora, o mestre

imprime forma à peça, mantendo-a equilibrada enquanto produz um acabamento liso na superfície externa com a paleta que é constantemente molhada em água.

(...) A mão de dentro com a mão e a mão de fora com a paleta. A mão de dentro, mais acima e a paleta embaixo delineando, por fora delineando. É esse acabamento que a paleta dá, ela não deixa aquelas listras, ela deixa praticamente a superfície lisa, bem acabada. Depois da paleta de bambu, eles introduziram também a de PVC, de cano d'água. Eles cortam e fazem algum (...) alguns deles também trabalham com a paleta de PVC, a paleta plástica. (Chicô, entrevista em 21/01/2010, concedida ao pesquisador)

Figura 24: Utilização da taquara durante a modelagem.



Fonte: Arquivo pessoal, 2009.

Cada peça desenvolvida pelo mestre tem características diferentes, implicando o mesmo a pensar antecipadamente qual o caminho vai seguir durante a sua confecção. Um bom exemplo é quando ele está próximo à boca da peça, local que exige do mestre um conhecimento prático, adquirido com o tempo, é um local onde o cuidado com o acabamento é importante, pois sem a posse da cana, o mestre vai abaulando as quinas, arredondando-as sem quebrá-la. Nesta etapa a versatilidade do mestre é muito importante, pois é a possibilidade de transformar o barro em qualquer peça que ao mesmo tempo exige um pensamento antecipado, como se fosse um projeto mental, onde ele pensa na forma e as ferramentas que vai usar na confecção. É muito comum a utilização de ferramentas criadas pelos próprios artesãos, a exemplo o carretel, que serve para criar texturas na superfície da peça e que é criado com rodinha de carro de brinquedo. É essa característica criativa e inovadora que talvez torne a etapa da modelagem a mais desejada, é nela que podemos fazer o que queremos, criar formas diferenciadas e ferramentas específicas de acordo com a nossa necessidade.

Figura 25: Artesão dando acabamento com a mão na boca da peça.



Fonte: Arquivo pessoal, 2009.

Figura 26: Aplicação de textura com a utilização do carretel.



Fonte: Arquivo pessoal, 2009.

Cada um imprime características nas peças, evidenciando formas que podem ser visualizadas como uma identidade. Nanô, por exemplo, utiliza em suas moringas as pinturas e outros, como Chicô e Capilé, confeccionam ferramentas dos mais diversos materiais com o objetivo de marcar na cerâmica, detalhes que a façam ter um maior valor e admiração por aqueles que a compram. São utilizados simples hastes de ferro – retiradas de antigos guarda-chuvas – carretéis de linha, pentes, talheres, tampas de canetas e partes de flautas. Quando eles não encontram objetos que podem ser usados, normalmente eles confeccionam algumas ferramentas talhando pequenos pedaços de madeira, transformando-as em carimbos, durepóxi e até gesso. Analisando os objetos e ferramentas utilizadas pelos artesãos, percebe-se que todos trazem consigo características que facilitam a impressão de marcas na peça e que existe uma preocupação por parte do artesão na escolha dos desenhos que eles podem promover (SILVA, 2010, p. 82 - 83).

O interessante da modelagem é que é uma etapa que dependendo do tipo de peça, o mestre com toda sua criatividade pode utilizar as mais diversas ferramentas, em sua maioria fabricadas por ele próprio, imprimindo características que permitem ser visualizadas como uma identidade.

Figura 27: Carimbos de madeira confeccionados por Chicô.



Fonte: Arquivo pessoal, 2009

Figura 28: Ferramentas adaptadas utilizadas por Capilé.



Fonte: Arquivo pessoal, 2009.

A utilização do motor no torno durante o processo da modelagem permitiu ao mestre se aventurar em peças maiores e com isso foram surgindo novos desafios. Durante a modelagem, em situações onde uma peça não pode ser produzida de uma vez, como por exemplo peças grandes, se faz necessário dividi-las em dois pedaços que são unidos posteriormente. O barro molhado não tem consistência para resistir o próprio peso, fazendo com que as paredes desmanchem. Para ter a certeza de que as metades da peça se encaixarão, o mestre utiliza varetas de

tamanhos diversificados, simulando uma régua para medir os pedaços, garantindo o perfeito encaixe posterior.

Figura 29: Capilé utilizando a vareta para medir o diâmetro de uma peça.



Fonte: Arquivo pessoal, 2009.

Figura 30: Capilé juntando as duas metades para finalizar a peça.



Fonte: Arquivo pessoal, 2009.

Depois de pronta a peça precisa ser separada do prato para que seja colocada para secar antes de ir para o forno. A separação era feita com uma linha animal, criada a partir de tripas de animais, e hoje o mestre utiliza o nylon em sua substituição.

Figura 31: O nylon, ferramenta utilizada para separar a peça do prato.



Fonte: Arquivo pessoal, 2009.

3.2.3 A secagem

Assim como todas as etapas anteriores, esta etapa tem uma grande importância para a confecção das peças. É nela em que a peça é colocada em um ambiente ventilado, podendo ser dentro da própria oficina ou nas calçadas, permitindo que a peça descanse. De preferência esta deve secar à sombra, longe do calor excessivo a fim de evitar trincas, e durante o processo o excesso de água existente no barro evapora, imprimindo uma rigidez à peça, mantendo o seu formato e permitindo que seja manuseada com maior facilidade. Após colocar as peças para secar o candangue, depois de uma análise transfere as mesmas de volta à oficina. Alguns mestres optam em secar as peças em prateleiras e se forem grandes são colocadas no chão. Durante esta etapa o candangue deve estar atento, pois a secagem não acontece por inteiro, o que necessita um cuidado durante o manuseio para a correta secagem.

(...) Endurecimento, ou ao sol ou simplesmente num local ventilado. Porque pra ela pegar uma certa rigidez, ela vai endurecer um pouco, a ponto de você tirá-la, sem danificar, sem alterar o formato dela, já que o pé ficava um pouco mais mole, você emborcava, deixava de boca para baixo e deixava o vento endurecer um pouco o pé. Só após aquilo ali, já um pouco dura, que você levaria para a etapa do polimento. (...) (Chicô, entrevista em 21/01/2010, concedida ao pesquisador)

Figura 32: Pequenas peças endurecendo ao sol na calçada.



Fonte: Arquivo pessoal, 2009.

Figura 33: Peças endurecendo à sombra sobre o chão.



Fonte: Arquivo pessoal, 2009.

O tempo de secagem é muito importante para a etapa do acabamento e depende exclusivamente do tamanho da peça, variando de duas a três horas para pequenas peças e até dois dias para as maiores. É importante um controle apurado por parte do candangue, que sempre observado pelo mestre, impede que as peças passem do ponto, ou seja, se perder muito a umidade ficará tão rígida que não será possível realizar o acabamento, sendo estas descartadas.

3.2.4 O acabamento

Após o processo da secagem se faz necessário uma análise nas peças, característica importante dentro do processo de produção e a última chance para que uma peça que contenha falhas venha a ser corrigida. De posse de uma pechincha – uma pequena faca – e utilizando o lado afiado, o artesão em movimentos perpendiculares raspa a peça a fim de retirar as imperfeições geradas durante a modelagem. O outro lado da ferramenta por não ser afiado serve para finalizar o processo, imprimindo uma textura completamente lisa, dando à peça o que eles chamam de polimento. O acabamento só é possível porque a peça se encontra levemente endurecida, com uma maior rigidez, permitindo ao mestre aplicar uma maior força capaz de retirar cavacos.

Como as necessidades do mestre surgem a cada tipo de peça, este substituiu a pechincha por uma fita de metal que assume a mesma função, porém com uma particularidade, a sua capacidade de flexão permite que o mestre modele-a de acordo com o formato do objeto, facilitando o acesso a áreas que com a pechincha seriam mais difíceis.

Figura 34: Artesão dando acabamento na peça com a fita.



Fonte: Arquivo pessoal, 2010.

Figura 35: Cavacos gerados pelo acabamento da peça.



Fonte: Arquivo pessoal, 2010.

Depois de concluído o acabamento é necessário que a peça volte para a secagem (normalmente à sombra) para que a umidade restante contida no barro evapore, só assim é possível evitar o aparecimento de rachaduras e a quebra durante a queima.

3.2.5 O cozimento

A última etapa do processo de fabricação de cerâmica artesanal e a que necessita um maior cuidado por parte do mestre. Esta etapa exige do mestre um acompanhamento contínuo do processo, levando-o a estar próximo do forno para poder “alimentá-lo”, colocando constantemente lenha de acordo com as etapas da queimação. É neste momento que o mestre fica mais apreensivo, entusiasmado com a materialização da sua criação, pois é no momento da abertura do forno que ele vai ter a certeza do resultado final. Peças podem rachar e até estourar devido a um excesso de umidade proveniente de uma falha na secagem, e até o surgimento de rachaduras em função de uma arrumação indevida.

Antes da queimação exige do mestre uma análise minuciosa quanto à arrumação das peças no interior do forno, pois é ela quem vai permitir a circulação das chamas e das cinzas, estimulando o aparecimentos de cores e resultados inesperados a cada fornada. Na cidade os tipos de fornos mais utilizados são os retangulares e circular, apesar de existirem os de abóbodas. Os tamanhos variam de

acordo com a produção de cada mestre, sendo estes os preferidos, pois o aproveitamento do espaço se torna mais vantajoso.

Figura 36: Forno circular na olaria do mestre Chicô.



Fonte: Arquivo pessoal, 2009.

Figura 37: Forno retangular utilizado pelos mestres.

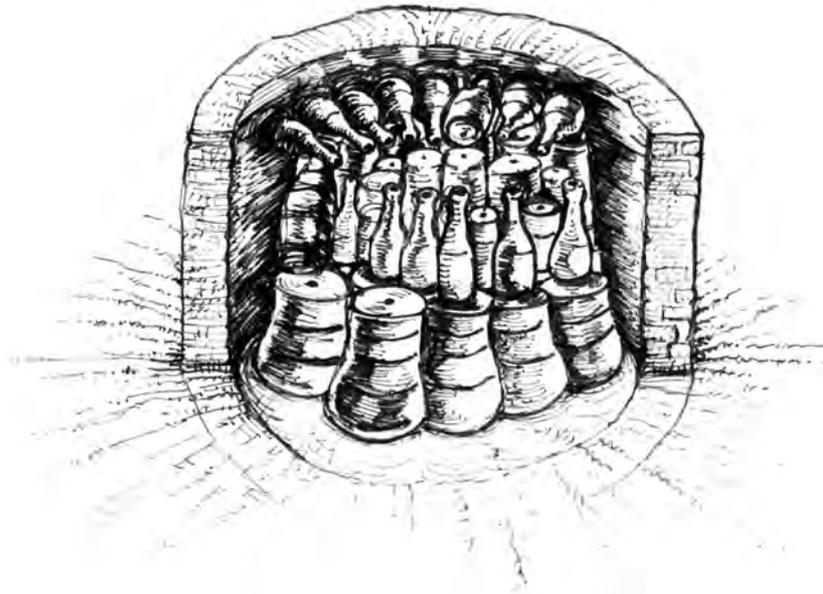


Fonte: SANTOS, 2008.

A arrumação do forno é uma atividade bastante criteriosa e envolve o acompanhamento do candangue, já que esta etapa é muito importante para a sua formação. Um mestre que não sabe queimar as suas peças não é um mestre, e para sê-lo, é necessário possuir um senso analítico frente a situações da etapa para que possa propor soluções. As peças maiores são prioritariamente colocadas em contato com o chão por serem mais pesadas e a cada camada superior deve ser diminuído o tamanho das peças. Este não é o critério único para a arrumação das peças, forçando o mestre a ficar atento à saídas dos gases das mesmas, pois os gases se

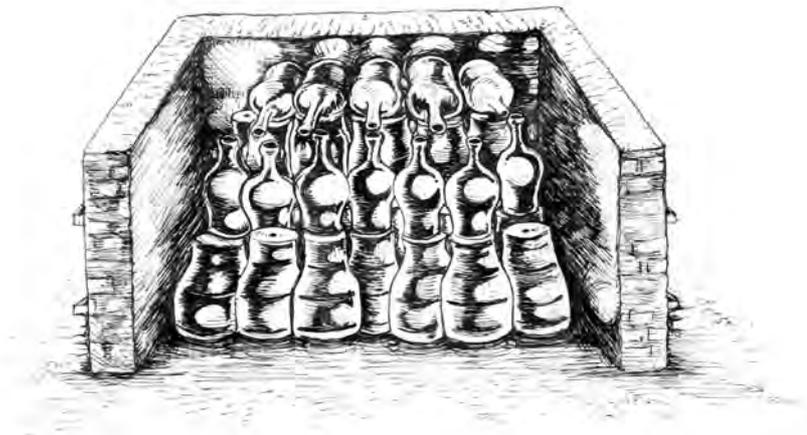
expandem dentro das peças e estas se quebram se estiverem mal posicionadas. Quando não é possível inclinar as peças para facilitar a saída dos gases o mestre perfura a base da peça com a mesma finalidade.

Figura 38: Detalhe da arrumação das peças dentro do forno circular.



Fonte: Arquivo pessoal, 2010.

Figura 39: Detalhe da arrumação das peças dentro do forno retangular.



Fonte: Arquivo pessoal, 2010.

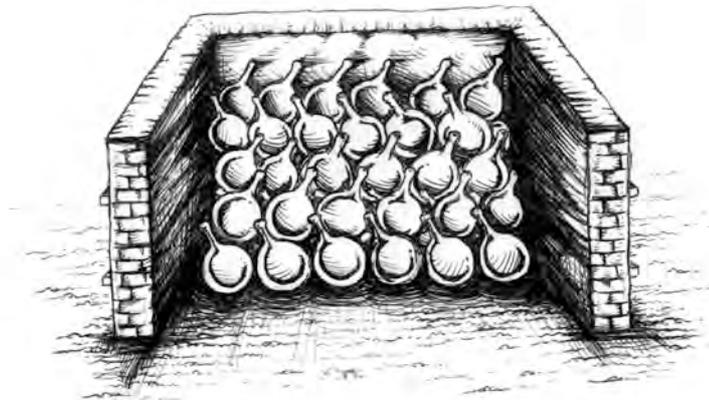
Existe. Existe, até porque se for arrumado aleatoriamente, sem organização, ela pode, dependendo do tamanho da peça, ela pode sofrer uma super queimação, que é passar do ponto né, aquela tonalidade de queimado, que não pega tinta e nem aceita quase pintura nenhuma, não aceita nem água, se for pra um vaso utilitário. Se for uma peça muito

grande, ela pode ficar crua. Ai você tem que pegar o quê? As peças maiores e colocar primeiramente. As peças médias são colocadas sobre as peças maiores e as peças menores, sobre as médias, porque? Porque as peças maiores, vão suportar uma quantidade maior de vasos sobre eles. Os pequenos não tem estrutura pra suportar. Até na organização da fornada, você tem que saber. Se você for fazer uma fornada só de peças únicas, de modelo único, também existe. (Chicô, entrevista em 21/01/2010, concedida ao pesquisador)

Algumas peças não podem ter um furo em sua base, pois elas possuem a função de transporte e a guarda de líquido. Um exemplo disso são as moringas, levaram o mestre a aprender com o passar do tempo, que se as colocassem em um ângulo da 45° estas não quebrariam.

(...) As moringas, elas são colocadas não em pé, nem de boca pra baixo, e sim um pouco de quina, tipo diagonal e assim vai se arrumando, porque dessa forma ela suporta a temperatura e não pressiona, o fogo não fica pressionando as peças de baixo, a ponto de queimá-las. (Chicô, entrevista em 21/01/2010, concedida ao pesquisador)

Figura 40: Detalhe da arrumação das moringas dentro do forno.



Fonte: Arquivo pessoal, 2010.

É comum o compartilhamento do forno e para aqueles que não o tem, se juntam aos outros mestres para acompanhar a queima. O motivo do compartilhamento se dá pelo fato de que é mais viável a queima com o forno em sua capacidade máxima, escolhendo cozer as peças no final da tarde até o dia amanhecer, pois o processo dura por volta de seis a dez horas dependendo do tamanho do forno. À noite é possível perceber a dança das chamas e acompanhar a queima por meio da iluminação gerada pela brasa.

Olhe, antigamente, meu pai cansou de me dizer. Geralmente o forno queimava por volta das 17 horas e terminava de manhã. Passava a noite toda, a madrugada, podia estar chovendo ou não, era a madrugada todinha ali. Porque para eles era melhor, na escuridão, saber na claridade ali entre os cacos, se as peças já estavam vermelhas ou se já estavam queimadas (...).(Chicô, entrevista em 21/01/2010, concedida ao pesquisador)

O processo é dividido em dois momentos. O primeiro diz respeito ao es quente, etapa em que o mestre vai aumentando gradativamente a temperatura do forno por meio da adição de lenha na boca do forno, levando um total de quatro horas e meia. É nesta etapa que as peças começam a ficar pretas, sinalizando que a temperatura pode ser elevada sem o risco de quebra das peças. O segundo momento é chamado de queima, momento em que o mestre vai elevar a temperatura ao máximo, mantendo a carga de lenha constante, o que permita uma temperatura uniforme e iniciando o processo de queima, que é quando as peças ficam incandescentes. Após esse processo faz-se o esgazeamento do forno, ou seja, deixar que ele gradativamente esfrie até que a peças tenham condições de serem removidas no outro dia.

4 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

4.1 ARTE E ARTESANATO

A capacidade de criação e de transformação de objetos do dia a dia nos leva a influenciar direta e indiretamente as práticas e relações sociais, influenciando principalmente o desenvolvimento espiritual e físico da sociedade, contribuindo de alguma forma para a construção de um mundo material. Neste contexto e sendo a temática desta pesquisa, a cerâmica do ponto de vista material, tem assumido uma diversidade de funções definidas por aqueles que as consomem.

É esta influência promovida pela cultura material, no sentido da totalidade dos objetos ou artefatos que são produzidos e consumidos por culturas diferentes, que nos permite entender as peculiaridades na formação da sociedade e a dinamicidade das relações dos indivíduos e grupos sociais, compondo o que entendemos por identidade.

A cultura material faz parte do nosso dia a dia há muito tempo, presente nas mais variadas nações indígenas, que se utilizavam dos inúmeros tipos de artefatos para satisfazer não só as necessidades físicas, mas também as sociais e culturais. A utilização de artefatos ainda está presente na maioria das culturas, apresentando-se nas mais diversas variações, sejam eles utensílios do dia a dia, objetos de adorno, indumentárias para ocasiões específicas, enfim, são eles – os objetos – os mediadores do corpo social, trazendo consigo signos e significados, permitindo a evolução do que chamo de objeto-função para chamá-los de objeto de comunicação.

É a tangibilidade dos objetos que nos permite conhecer e “entender esses estilos de vida, as visões de mundo, esses modos de existência” (VELHO, 2000). Ao percorrer sobre o objeto é associá-lo a uma diversidade de produções artísticas desenvolvidas pelo homem com o fim do uso diário, fazendo surgir o que conhecemos por artesanato.

Antigamente, a produção artesanal de artefatos visava meramente o uso diário, objetivando atender não só as necessidades do grupo, mas também as individualidades. A inventividade e a criatividade embutida nestes artefatos fez com que se destacassem sobre o universo da produção mercadológica, conquistando a partir do século XX, o uso do termo artesanato (LEON, 2005, p. 12). O artesanato é uma das mais expressivas e significativas formas de manifestação tanto da cultura

material quanto imaterial de um povo; é por meio dele que alguns grupos sociais edificam seus conhecimentos mediante as práticas do cotidiano, como é o caso da produção artesanal de cerâmica de Santana do São Francisco/SE.

Pensar no termo artesanato, é associá-lo em um primeiro momento a algo sem determinação, sem acabamento, como se estivesse por um longo período em busca de algo ainda em construção. Este pensamento hostil acerca do artesanato é talvez alimentado pela distinção existente quanto a sua definição, que às vezes é visto como uma expressão estética e artística; como uma manifestação cultural das classes dominadas; como uma mera atividade manual executada por pequenos produtores na visão dos órgãos oficiais, às vezes rebaixando o artesanato a um nível inferior, considerado-o o irmão pobre das artes e que tinham o papel de socializar os indivíduos excluídos (FURTADO, 1994).

Quanto à questão etimológica do termo artesanato, não temos ainda uma definição exata, o que podemos afirmar é a relação do termo artesanato com a arte, onde antigamente a palavra arte assumia o significado de fazer, referindo-se aos procedimentos técnicos que a sociedade daquela época tinha como meio de sobrevivência e, ao momento que eles passaram a aplicar seus nomes nas peças, como forma de identificação e autenticidade, começaram a ser chamados de artesãos.

Ao nos referirmos ao artesanato devemos ter o cuidado de perceber a multiplicidade de olhares, pois ao mesmo tempo que alguns consumidores não dão o valor devido a ele, para outros existe um alto grau de exigência quanto a autenticidade e a identidade conferida aos artefatos produzidos. Foi a busca por objetos dotados de uma identidade e autenticidade que obrigou o SEBRAE/MG tecer o seguinte comentário:

Atualmente, o “fazer manual” está valorizado. O artesanato é a contrapartida à massificação e uniformização de produtos globalizados, pois promove o resgate cultural e a identidade regional. Os consumidores têm buscado peças diferenciadas e originais em todos os segmentos. Em produtos utilitários e decorativos, as técnicas artesanais atuam para agregar valor. É a Cara Brasileira manifestando-se com criatividade e inovação (SEBRAE/MG, 2004).

A fim de ilustrar melhor o sentido do termo artesanato citado no parágrafo anterior, é necessário resgatar discursos sobre o tema para esclarecer os significados aqui propostos. É importante destacar que artesanato, enquanto fator

identitário, implica no domínio de uma técnica, de recursos para o desenvolvimento dos artefatos e o acesso à matéria-prima, logo, à necessidade de intercâmbio entre pessoas, prevalecendo principalmente as dimensões sociais do que as materiais. Por isto concordo com Bezerra (2007, p. 12) ao afirmar que o artesanato, apesar de possuir uma ligação siamesa com a arte, estão vinculados a todos que fazem parte do centro de produção, de uma rede de intercâmbio de quem produz, compra ou vende, constituindo um universo simbólico orquestrado por práticas sociais em que são transmitidos valores culturais de aceitação e de resistência.

São as relações sociais, a diversidade simbólica e a troca de valores culturais que promovem a interferência na produção da sociedade, revelando a diversidade cultural envolvida na produção do artesanato.

[...] cada obra é o resultado do terreno artístico, o complexo de pessoas e instituições que condicionam a produção dos artistas e interferem entre a sociedade e a obra, entre a obra e a sociedade. Para compreender o sentido social de uma arte é necessário compreender as relações entre os componentes do terreno artístico e a inserção desse terreno na sociedade (CANCLINI, 1979, p. 31)

Ao pensar como Canclini (1979), concluímos que objetos, artefatos, independente de como os denominamos, estes nascem artisticamente, fruto da interferência das diferentes práticas sociais e do contexto em que estão inseridos, permitindo compreender o sentido social da arte.

Quanto a um conceito mais antropológico do artesanato, o vemos como um objeto único, dotado de representações e contextualizado historicamente. Muitas vezes ele é associado à lembrança de um povo, destacando o seu valor à identidade da comunidade que o gerou, revelando características que permitem a sua identificação pela utilização de um material específico ou uma técnica de produção específica de uma região. Um bom exemplo significativo de identidade do artesanato é a produção do mestre Vitalino de Pernambuco, que nos dias atuais suas peças são constantemente reproduzidas por diversos artesãos no intuito de expressar não só a cultura regional como também a aceitação por parte dos turistas (PEROTA, 2007, p. 21-22).

Ao abordar artesanato, involuntariamente caímos num terreno movediço, onde acontecem discursos conceituais diversos acerca do que é arte/artesanato. Para alguns, o artesanato está limitado a simples objetos que tem apenas função

decorativa ou funcional. Por exemplo, uma panela de barro, numa visão simplista, serve apenas para o objetivo ao qual foi concebida, cozinhar. Seria um discurso superficial a respeito, e por isso peço licença para trazer alguns conceitos discutidos por Elsje Maria Lagrou (2010) e Alfred Gell (2001).

Ao discutir sobre arte e artesanato, onde começa um e termina o outro, nos revela um assunto de acalorado debate, e que independente de como for concebido, merece criteriosa análise. Gostaria, antes da discussão, fazer uma analogia entre os termos artesanato e artefato, a fim de facilitar a compreensão, já que ambos são utilizados para nomear objetos independentes do meio de produção.

Em seu artigo “Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas”, Lagrou (2010) traz a discussão entre arte e artefato, apresentando um problema, que na minha percepção, tem desvalorizado trabalhos artesanais em detrimento de percepções sensoriais que resultam apenas em apreciações qualitativas, definidas principalmente por críticos de arte e da estética da tradição ocidental. O principal questionamento de Lagrou se refere a uma hipótese impossível, de que sociedades onde inexistente o conceito definido de estética não são capazes de produzi-las (LAGROU, 2010, p.1). É importante enfatizar e já afirmado por Canclini (1979), que cada sociedade tem seu jeito de ser, gostar e de se realizar, constituindo vetores, a exemplo, os objetos, imagens, palavras e gestos, levando-a a modos de ação e pensamento.

A hipótese levantada por Lagrou (2010) só reforça o que Gell (2001) questionou em seu artigo “A rede de Vogel: armadilhas como obra de arte e obras de arte como armadilhas”; quando um objeto é uma obra de arte ou algo menos nobre deve ser considerado artefato? Para os especialistas e críticos de arte, toda obra de arte deve possuir qualidades principalmente de apelo visual e estético; são eles quem têm o poder de decidir o que é e não é arte, e não a história do objeto. A arte não possui apenas a função de contemplação no sentido de sua beleza e forma, mas outras funções que mesmo imperceptíveis por aqueles que as vêem, age sobre eles gerando reações diversas (GELL, 2001, p. 175-176). A conclusão que chego, é que para definirmos um artefato como uma obra de arte, não devemos apenas olhar as qualidades externas deste artefato, mas as materializações embutidas e que são invisíveis aos nossos olhos, pois estas são oriundas de densas e complexas redes de interações e que trazem consigo um conjunto de significados.

Para exemplificar a inexistência da distinção entre arte e artefato (arte e artesanato), trazida por Lagrou (2010, p. 3), trago as moringas do senhor Nanô, artesão bastante respeitado em Santana do São Francisco em Sergipe. Ele produz apenas moringas. O mais interessante de sua produção é perceber que algumas moringas, diferente das outras que são utilizadas dentro da própria comunidade e que são produzidas de barro cru, apresentam listras verdes e vermelhas. A função principal da decoração não são meramente gráficas, mas a possibilidade de afinidade e agenciamento entre o artefato, em toda sua essência, e o turista que a compra. Para a comunidade de Santana do São Francisco, a água bebida de uma moringa sem pintura é muito mais saborosa do que aquela que se possui, pois a tinta ultrapassa os limites do barro e contamina a água com o seu odor. A forma, o tipo de objeto e a pintura agem sobre os outros de diferentes maneiras, às vezes muito específicas e que precisam ser analisadas dentro do contexto. Quero chamar a atenção neste momento para a existência de duas características importantes, seja como arte para uns e como artefato para outros. Em ambos os conceitos, é impossível imaginar a separação da espiritualidade da instrumentalidade, ou seja, as questões conceituais e funcionais envolvidas. Se mesmo Danto (1988) considera uma obra de arte como instrumento, por quê conceituar as moringas do senhor Nanô a um mero artefato?

Ao querer entender se um objeto é arte ou artefato, se faz necessário conhecer as teorias que tentam responder esta questão. A primeira teoria, apresenta o objeto dotado de apelo visual e beleza, e este só é considerado obra de arte se tais elementos tenham sido aplicados intencionalmente pelo artista. Uma segunda teoria afirma que para ser uma obra de arte, o objeto não deve ser apreciado apenas pelas suas características externas, pois, mesmo estas não sendo belas, trazem consigo fundamentações baseadas em uma tradição artística. Ela é conhecida como a teoria interpretativa, permitindo fugir dos conceitos de beleza já conhecidos na arte grega, onde a questão da simetria e o equilíbrio eram fundamentais, partindo para uma concepção subjetiva, que tem como princípio a arte contemporânea. Por último a teoria mais radical, a institucional, na qual nenhum objeto é dotado de características capazes de qualificá-lo como obra de arte, ficando o reconhecimento subordinado aos representantes do mundo artístico (GELL, 2001).

A maioria dos objetos não foram produzidos para serem apreciados, mas para atender a necessidades provenientes das rotinas diárias de uma comunidade,

trazendo consigo um caráter estritamente instrumental. Alguns objetos, como as máscaras africanas, são utilizadas em rituais por possuírem principalmente uma significação interpretativa-cultural. Estas entre outros são definidas por Danto (1988) como obras de arte, o que faz com que seja impraticável dissociar a instrumentalidade da espiritualidade, levando-nos a crer que o questionamento sobre as moringas de Nanô seja verdadeiro.

Figura 41: Moringa fabricada pelo mestre Nanô.



Fonte: Arquivo pessoal, 2009.

Lembro, que independente para que foi criado, seja objeto artístico ou artefato, ambos têm uma características em comum, interagir ou provocar reações em nós. Então, funcionalidade e contemplação neste contexto são inseparáveis, pois estas podem estar presentes em qualquer um dos conceitos. Arte ou artesanato, são na verdade, habilidades e conhecimentos, são representações do seu criador, que conhece muito bem as respostas habituais da sua vítima, lhe dando a capacidade de subversão.

O presente texto não objetiva discutir sobre arte e artefato, muito menos em revelar o que se tem perdido⁴ com o passar dos anos, mas semear questionamentos e reflexões referente às formações e transformações de “novos” sujeitos capazes de caminharem sozinhos no percurso da maestria da cerâmica.

Como transformação, sem querer conferir um sentido negativo ao termo, entendo-o como algo eternamente inacabado, que está em constante movimento, se

⁴ O sentido explorado aqui se relaciona às produções artesanais enquanto objetos, os conhecimentos construídos e apreendidos e os sujeitos que não possuem mais interesses em aprender ofícios que são frutos da tradição oral.

adaptando incessantemente aos desafios impostos pelo meio ao qual está inserido. Muito discutido por Canclini (2006, p. 23), o conceito de hibridismo relaciona o artesanato a estruturas culturais “multicondicionadas por agentes que transcendem o artístico ou o simbólico.”

Neste contexto, é importante enxergar a cultura (enquanto artesanato) não apenas como uma representação simbólica da sociedade, mas se aprofundar no conceito e encará-la como uma produção coletiva de sujeitos sobre um alicerce instável, um torrão no qual a interferência e diálogos culturais fazem parte.

(...) a produção de fenômenos que contribuem, mediante a representação ou reelaboração simbólica das estruturas materiais, para a compreensão, reprodução ou transformação do sistema social, ou seja a cultura diz respeito a todas as práticas e instituições dedicadas à administração, renovação e reestruturação do sentido (CANCLINI, 1983, p. 29).

Ao concordar com Canclini (2006, p. 206) sou direcionado a entender que a produção coletiva, que esta hibridação nada tem haver com o sentido evolutivo, em que a tendência é o desaparecimento das práticas tradicionais a partir do momento que aceitam a industrialização, mas sim, com os “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.⁵” Permutas são comuns acontecerem nos mais diversos espaços, sejam populares ou não, até porque acreditar que os costumes e práticas de uma determinada sociedade são incapazes de se relacionarem com o exterior e que não sofrem modificações provenientes de outros agentes, é uma inverdade. As práticas cotidianas e costumes de um povo são incessantemente avaliadas e interpeladas, tornando-as fruto do meio das transformações ocasionadas pelas imposições sociais e mercadológicas.

Em Santana do São Francisco não é diferente, é possível perceber que algumas mutações que aconteceram durante o processo de produção são provenientes de tais imposições, como por exemplo, algumas peças produzidas pela comunidade. Umas são constituídas apenas de barro cru, servindo, em sua maioria, às necessidade locais; outras, que têm caráter meramente turísticos, apresentam grafismos diferenciados, servindo apenas de decoração.

⁵ Isto pode ser constatado em todas as olarias de cerâmica artesanal na cidade de Santana do São Francisco, onde houve uma evolução dos tornos em que a força humana foi substituída por motores, facilitando a etapa da modelagem, permitindo a produção de peças maiores.

Em contrapartida, não posso deixar de revelar o conceito de cultura sob a ótica construtivista, em que ela se configura como um produto da realidade objetiva social, o conjunto de conhecimentos estabelecidos, estruturados, institucionalizados e legitimados previamente por uma sociedade (FONTOURA, 2003), tendo como fruto da interação dos indivíduos com o seu meio, a construção do universo simbólico, relacionado aos conhecimentos resultantes de suas vivências em uma determinada sociedade e em um determinado período da história. É a possibilidade de interferir intencionalmente no meio ambiente em que vive, através de atos pensados, que possibilita ao homem a construção da sua própria cultura por meio dos conhecimentos adquiridos dentro da coletividade.

O entendimento sobre a cultura na maioria das vezes ocorre na forma que um grupo social vive e o conhecimento que é passado entre as gerações, e como postula Hall (2006, p. 50), ela não deve ser entendida como uma composição apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações, apresentando-se como um modo de construção de sentidos que influenciam e organizam as nossas ações e o conceito que temos de nós mesmos. Sob a ótica de Hall (2003, p. 135 e 136), cabem para a cultura dois tipos de concepções. Uma destaca a relação da cultura somada às descrições as quais a sociedade dá sentido e refletem as suas experiências em comum, considerando-a como um processo histórico compartilhado. Tece ainda uma concepção que enfatiza uma abordagem mais antropológica, conceituando a cultura como a união das práticas sociais, como tudo aquilo que vai ao encontro da natureza, criado pelo homem, dotado de um sentido, um porquê, cobrindo todas as atividades humanas.

Reforçando a posição de Hall, Geertz (1989) sustenta em uma análise mais interpretativa, configurando a cultura como uma rede de significados entrelaçada por um grupo social, onde se desenvolvem pensamentos, valores e ações, fazendo juízo a respeito da própria existência.

É essa grande diversidade e a soma de várias culturas que permitiu Canclini (2006) revelar dentro de sua ótica, o conceito de hibridismo cultural. Não concordo com tal verdade, muito menos considero a dinamicidade da cultura pelo simples fato de somarmos à nossa cultura, as heranças de diferentes tradições de um povo. O que está em jogo é o fato de que elementos herdados, são na verdade, combustíveis que permitem um grande exercício de bricolage já revelado por Levi-Strauss, ou seja, a junção de novos elementos, quando aceitos, geram novas

reinterpretações e reorganizações. Esta discussão é destacada também por Hall (2003), Geertz (1989) principalmente quando relacionamos as interferências, não num sentido de apenas agregar elementos à cultura, mas principalmente quando tais interferências além de serem somadas, promovem sentidos às modificações aceitas pela sociedade.

Para exemplificar destaco a cultura brasileira, uma cultura diversificada e possível de classificá-la de duas formas distintas, uma associada à interação entre os elementos formadores de uma cultura, e a outra, a presença de elementos de diferentes culturas no território nacional. Clarificando a questão da classificação cultural, no primeiro caso temos como exemplo, o nosso famoso carnaval, que faz referência às festas saturnais romanas associadas a segmentos culturais indígenas e africanos. No segundo caso, temos a questão do sucesso do jeans no Brasil, além de algumas festas que não fazem parte da nossa cultura, como por exemplo, o *haloween*.

A bricolagem, conceito discutido por Lévi-Strauss (1989) em “O pensamento Selvagem”, é constantemente utilizado tanto pelo pensamento artístico quanto pelo pensamento selvagem, onde ocorre um novo arranjo e utilização de novos materiais em função de um novo significado, propondo uma nova concepção e recombinação dos dados percebidos. A reorganização levantada por Lévi-Strauss (1989) em momento algum revela o desaparecimento das práticas tradicionais a partir da aceitação da industrialização discutida anteriormente por Canclini (2006), permitindo perceber uma contradição no seu discurso quando afirma:

O artesanato é um lugar privilegiado para se perceber a rapidez e a multiplicidade de modificações que o capitalismo introduz nas culturas tradicionais. De fato, a estrutura semântica dos objetos é mais maleável que a das pessoas: um manto bordado para a festa da padroeira de uma aldeia pode mudar em poucas horas o seu significado e a sua função ao passar a servir de decoração numa habitação urbana (...) (CANCLINI, 1983, p. 91).

A contradição exposta no discurso acima é revelada a partir do momento em que as modificações existentes e impostas pelo capitalismo interferem nas culturas tradicionais, desvinculando as novas interpretações e significados ao livre arbítrio que temos de dar um novo uso e significado, atendendo às necessidades pessoais e coletivas. A partir do momento em que um manto, que antes era um objeto de

adoração, passa a ser utilizado como um objeto de decoração, não caracteriza a perda ou modificação da tradição cultural, apenas lhe é atribuído um novo uso.

A possibilidade de configurar um novo uso para um objeto que antes assumia um caráter simbólico, que nos faz acreditar que o motivo que levou a esta nova interpretação esteja relacionada às questões estéticas enraizadas no próprio objeto. Porém, é importante ter a consciência de que estas interferências no artesanato não estão balizadas apenas por questões estéticas, mas por um processo cultural enraizado, resultante da totalidade das relações sociais de produção, circulação e consumo, diferente do que podia ser visto em comunidades de pequenas escalas. A preocupação aqui não é entender apenas as qualidades gráficas que envolvem o objeto, qualidades relacionadas à forma, simetria, cor etc., mas chamar a atenção a outros modos de transformação das formas. Um objeto que traz consigo uma fruição estética, na visão de Lagrou (2003, p. 96) e concordando com Gell (1998), pelo fato de ser bonita, ela cativa, mas o seu propósito principal é sem dúvida, criar a sensação de poder, a exemplo as carrancas nas proas dos barcos que cruzam o rio São Francisco; objetiva mesmo a eficácia, uma agência, ou seja, produzir reações práticas ao invés de contemplação. A estética na verdade cria uma relação intrínseca com o seu observador, gerando percepções subjetivas, incapazes de serem universais, as quais são provenientes de um longo aprendizado, de um processo de exposição e apreensão do *habitus* específico da comunidade da qual faz parte.

A estética nem sempre está ligada a objetos, mas aos rituais que os envolvem e os traduzem a atos e momentos específicos associados a exegese de cada momento que o acompanha. Um exemplo demonstrado por Lagrou (2003, p.103-106), é o banco ritual, utilizado na passagem dos neófitos para a juventude dos índios Kaxinawá . O banco é pintado durante o ritual de passagem e só pode ser usado pelo iniciando(a), podendo, após a cerimônia, ser usado por qualquer membro da comunidade. Destaco neste momento a relação da estética com o significado e o sentido dado pelos Kaxinawá ao banco, pois o segundo muda de acordo com o contexto em que o objeto será inserido, a exemplo, a inserção de objetos no meio comercial ou quando os transformam em representantes estáticos de uma identidade étnica nos museus.

Essa é a preocupação que Lagrou (2003, p. 106), não parar o tempo dos artefatos, servindo-os apenas como representações de uma cultura para serem

contemplados; é mostrar que mesmo artefatos, estes têm vida, possuem uma dinâmica própria, eles dão corpo a uma história, um momento, fazendo-o falar e lembrar do seu criador, aquele que o fez circular. O que Lagrou (2003, p.107) critica é a massificação da cultura material enquanto abordagem excessivamente classificatória, técnica e formal. Este tipo de abordagem só tem atribuído ao artefato uma atenção maior em relação à organização social da qual fez parte, descuidando o fato de que este possa trazer consigo, sistemas de pensamento, representações, significados e sentidos do grupo social expressos e sintetizados em sua estrutura.

Nas comunidades de pequenas escalas o compartilhamento dos conhecimentos e das crenças, gerava entre seus integrantes um gosto semelhante, além de permitir um acesso ao mesmo capital cultural comum. O que percebo é que as diferenças regionais e setoriais, geradas pela heterogeneidade de relações sociais, transformam, trazendo consigo novas informações, ressignificando as tradições, adaptando-as às novas exigências provenientes das interferências externas.

Mesmo sendo percebida como ultrapassada, a produção artesanal evoluiu, ganhou um valor simbólico e também um valor cultural, permitindo que tanto os profissionais envolvidos no processo de produção quanto suas produções ganhassem destaque. É muito óbvio imaginar que a absorção de novas tecnologias facilitam a produção, mas, para o “...produtor de coisas materiais...” o mais importante é produzir objetos artesanais mantendo as características de valorização que os remetem aos seus antecessores (SENNETT, 2009, p.11).

As modificações mais expressivas, fruto da apropriação dessas tecnologias, ocorrem principalmente em relação ao comportamento social dos envolvidos, como forma de adaptação a um novo meio de produção. Henry Ford quando levou ao extremo a divisão do trabalho, na qual cada operador exercia uma determinada tarefa, tinha convicção que este sistema de produção seria mais eficiente que o trabalho realizado manualmente. Para Ford os automóveis fabricados por máquinas eram superiores àqueles que eram fabricados em pequenas oficinas (SENNETT, 2009, p. 59-60).

A introdução da micro-eletrônica nos processos de fabricação veio dar ainda maior sustentação a esse modo de fazer as coisas: os microssensores são muito mais rigorosos e confiáveis na identificação de problemas que nossos olhos ou mãos. Em suma, pela aplicação da medida da qualidade absoluta

à coisa propriamente dita, a máquina é melhor artesã que uma pessoa (SENNETT, 2009, p. 60).

Em relação à tecnologia e o artesão, Silva (2010, p. 60-61) postula:

Limitar o ingresso do artesão no mundo da tecnologia, seja ela uma nova ferramenta ou um novo processo de produção, não irá tirar a naturalidade do artesanato, no máximo, facilitará a execução de uma atividade, melhorará o seu desempenho, mas nunca a forma de agir do artesão. Surge então, duas formas de caracterizar o objeto que é feito artesanalmente. Uma diz respeito ao processo produtivo, onde as mãos são as ferramentas basilares do processo, são elas que executam grande parte da tarefa. A outra se relaciona com a liberdade que o artesão tem em escolher a ritmo da produção, a forma dos objetos que quer produzir e a tecnologia que irá utilizar.

A questão aqui não é radicalizar ao ponto de afirmar que a utilização de novas tecnologias, novos maquinários, que visam facilitar o processo de produção, equiparam o homem a uma besta de carga, colocando-o isolado do mundo onde o que mais importa é fazer a coisa funcionar. Queremos trazer uma outra dimensão do homem. Aquele que é capaz de raciocinar, de discutir – não só com outras pessoas – mas também com os materiais que estão envolvidos na produção. Nesse contexto podemos concordar com Sennett (2009, p. 17) quando comenta que “[...] o pensamento e o sentimento estão contidos no processo de fazer”.

O mundo material nada mais é do que uma construção proveniente da nossa capacidade de criar e transformar os objetos do dia-a-dia, é esta mesma capacidade que influencia direta e indiretamente as práticas e relações sociais, contribuindo para o desenvolvimento espiritual e físico da sociedade da qual fazemos parte. Tal influência assume um papel de grande importância no que diz respeito ao desenvolvimento da cultura material, entendida aqui,

como a totalidade de artefatos que são produzidos e aproveitados pelas culturas humanas em um determinado tempo, e que assumem significados diversos em função da diversidade cultural, trazendo consigo os valores e as referências culturais da sociedade da qual faz parte (SILVA, 2010, p. 17).

A mesma cultura material que é combustível para o desenvolvimento de grupos sociais é a que atribui dinamicidade à relação entre os indivíduos e grupos sociais. Percebida como representações de normas sociais, convicções religiosas e interesses econômicos pelas ciências sociais, a cultura materialista, apesar de não esboçar respostas simples, me permite resgatar as preocupações de Lagrou (2003)

em relação aos artefatos na forma de uma pergunta: o processo de fabricação de alguma coisa revela algo a nosso respeito?

Para responder, trago uma questão levantada por Velho (2000) em relação à tangibilidade da cultura material. Em seu artigo intitulado “Identidades nacionais e cultura popular”, o autor discorre sobre a aproximação da cultura material e a arqueologia, em que o foco é conhecer e entender os estilos de vida, as diferentes visões de mundo e os modos de existência por meio dos artefatos. É essa preocupação discutida por Lagrou (2003, p. 107) ao questionar a massificação da cultura material num sentido mais técnico e classificatório em detrimento dos rituais envolvidos nas diversas etapas da produção, como também das aptidões necessárias para a criação de uma peça, por exemplo.

4.2 HISTÓRIA ORAL: MATRIZ PARA ENTENDIMENTO DA APRENDIZAGEM POR MEIO DA ORALIDADE

Apesar da sociedade ter evoluído em relação à tecnologia, de ter acesso fácil às informações, a oralidade sempre esteve presente nos seus processos de difusão da informação. Há nos dias atuais, o interesse de alguns em reconstruir contextos que antes não eram possíveis ter acesso através de documentos, utilizando a história oral como o meio de construção da história através do processo dialógico que tem como assunto principal o passado, o qual surge da interferência entre um narrador e um outro sujeito, o cientista social que quero chamar aqui de pesquisador⁶.

Independente como é conhecida, metodologia, processo, não importa, o que preciso é reconhecer que a história oral tem se constituído como uma prática fundamental por alguns profissionais das ciências sociais e tem conquistado cada vez mais a academia, ampliando os horizontes acerca da investigação social e contribuindo para uma discussão mais profunda sobre metodologias e técnicas de investigação social quanto ao entendimento de memória e história.

A história oral pode ser encarada como uma alternativa crítica frente à soberania de alguns pensamentos que nos são impostos, elevando-os a um nível de

⁶ Este termo foi utilizado por Portelli para denominar o sujeito que está em busca de versões de um fato e que aplica as entrevistas e que também será utilizado na pesquisa. Ver Portelli, 2010, p. 210.

legitimidade que coloca as “nossas”⁷ versões como algo volátil, sem sentimento e verdade, transformando-as em informação. Portelli já discutiu a respeito disto na Conferência Internacional de História Oral que aconteceu no Rio de Janeiro em 1998 e chamou a atenção sobre a centralização das revisões críticas estarem restritas a certos profissionais, desafiando-nos a encarar a memória não apenas como informação, como algo que se vai com o vento, “mas sobretudo, como sinal de luta e processo em andamento” (PORTELLI, 2000, p. 67-71)

O que não podemos, e concordando com a preocupação de Portelli (2000), é permitir que a memória de um povo seja controlada e manipulada, como foi feita com a história, se tornando propriedade de instituições e de historiadores profissionais. Em outras palavras, não queremos substituir a “memória muitas vezes falha e não confiável pela história científica”⁸, mas destacar a importância da memória coletiva, de bilhões de narradores, como fonte construtora da história, frente à “memória profissional de um grupo de historiadores profissionais” e às “memórias institucionais dos centros de poder” (PORTELLI, 2000, p. 69).

Uma questão é fato, a história oral sempre será o resultado da interferência entre um ouvinte especializado – pesquisador – que questiona, e um narrador disposto a contar uma história. Dentro de um contexto social em que se cria um espaço narrativo, o número de versões de um fato está diretamente relacionado ao número de narradores e pesquisadores envolvidos. Desta forma podemos refletir em relação à autoria das entrevistas documentadas, a existência de mais de um autor: aquele que questiona e aquele que responde. Vale ressaltar que nem sempre o narrador tem uma função passiva durante uma entrevista, que fica respondendo a perguntas todas às vezes em que é questionado. O fato de ser um processo dialógico, existe o compartilhamento de um espaço narrativo e um espaço físico, onde acontecem confrontos com as diferenças e a alteridade, permitindo que aconteça a troca de papéis entre os sujeitos, transformando o pesquisador em narrador, mesmo que momentaneamente.

⁷ Quero chamar a atenção em relação aos sujeitos que fazem parte da história oral, que constroem conjuntamente as versões de um fato, os narradores e os pesquisadores.

⁸ Infelizmente ainda algumas instituições e profissionais de história não aceitam a história oral como uma fonte confiável, dando valor apenas àquilo que está disposto em papel, como o único meio de perceber a verdade. A possibilidade de versões sobre um fato talvez seja o que leva a estes profissionais a não acreditarem na história oral, porém não podemos considerar que diferentes versões possam inviabilizar a veracidade do mesmo.

A empatia entre o narrador e o pesquisador é um fator determinante para a história oral. A confiança é outro elemento importante, pois permite uma liberdade entre os envolvidos e estabelece um diálogo além das diversidades. Neste momento não devem prevalecer as diferenças, devemos criar um espaço “utópico”⁹, na qual as hierarquias sociais se anulam, construindo um espaço de trocas. Temos que perceber que o processo da entrevista é um momento de aprendizado, pois independente da titulação do pesquisador, este se rende ao narrador, que pode ser um analfabeto, mas é ele que detém o conhecimento naquele momento.

Surgem dois pontos a serem discutidos que facilitam a relação dos sujeitos da pesquisa em história oral: a aproximação cultural e a ignorância. Em relação à primeira, quando duas pessoas de regiões distintas, mas que executam uma atividade que se relacionam direta e indiretamente, existe uma grande possibilidade de se aceitarem mutuamente, facilitando o processo de troca de informações. Já a ignorância é diferente, não está associada a uma pessoa sem instrução, mas àquela pessoa que não possui conhecimento suficiente ou nenhum sobre os dados da pesquisa, o que facilita a aproximação, colocando o narrador no controle da situação.

Percebemos no parágrafo acima que quanto maior a sensação de utilidade por parte dos sujeitos da pesquisa, não no sentido de ser utilizado só para narrar as suas versões, mas no sentido de que tem algo a ensinar e que tem alguém para aprender, o processo da entrevista é muito mais fácil e prazeroso, pois temos a percepção de que a narrativa é mais fidedigna, sem “enovelamentos”, muitas vezes utilizados para mascarar informações quando não estão seguros quanto aos vínculos. O narrador quando não se sente seguro quanto a quem o está ouvindo, procura omitir dados e até geram novas versões a fim de resguardar a sua imagem. Podemos perceber esta situação em uma pesquisa realizada por Portelli (2010) quando entrevistava um antigo soldado da guerra do Vietnã. O fato de não ter insistido facilitou ouvir realmente o que ele queria falar.

Em Harlan, tentei procurar William Gent, veterano do Vietnã, porque esperava que ele me contasse da guerra. Eu sabia, porém, que ele não gostava de falar sobre isso na frente de sua mãe, que tinha os nervos muito

⁹ É necessário que se faça um esforço, principalmente o pesquisador, para que este espaço seja o mais equilibrado no sentido da relação interpessoal, pois é ele quem está adentrando no espaço do narrador. Num primeiro momento, é ele quem está em busca de versões de fatos, e o narrador, o detentor da informação, e uma aproximação de ambos só estreita a relação.

fracos. Durante a entrevista, perguntei de passagem se ele havia feito o serviço militar. Ele respondeu que não e passei para o próximo assunto. Mas ele sabia que eu sabia – e apreciou o fato de eu não ter insistido. Então, mais tarde, me chamou separadamente e, sentado no carro sob uma forte tempestade, me contou a sua guerra (PORTELLI, 2010, p. 214).

Outro exemplo, é o trabalho de campo que Barley (2004) desenvolveu com os *Dowayos*, nos Camarões, África, em 1978. Durante a aplicação das entrevistas ele percebeu que elas não estavam funcionando, pois as mesmas não conseguiam obter mais do que algumas palavras insuficientes dos seus entrevistados. Ele relata:

Quando pedia que me descrevessem algo, uma cerimônia ou um animal, pronunciavam uma ou duas frases e se calavam. Para obter mais informação tinha que fazer mais perguntas. Aquilo não era nada satisfatório porque dirigia suas respostas, mais do que recomenda qualquer método de campo confiável (BARLEY, 2004, p.88)¹⁰.

Barley percebeu que o método que estava usando não era nada satisfatório para aquela situação, pois era necessário fazer uma pergunta atrás da outra, com o risco de direcionar as respostas. Após algumas tentativas, entendeu o real motivo. O que para nossa cultura é incomum a interrupção de uma conversa, para os *Dowayos*, a interrupção constante do interlocutor faz parte da conversa, só assim eles têm a certeza de que estão sendo escutados. Quando se fala entre os *Dowayos*, é necessário olhar para o chão e pronunciar interjeições do tipo: sim, assim é, muito bem, durante toda a conversa. Ao entender que era necessário aplicar gestos performáticos, as entrevistas de Barley começaram a ter fundamento (BARLEY, 2004, p.88-89).

A história oral é um jogo que constantemente há observação entre os sujeitos da pesquisa [...] que não gostam de ser estudados e observados como se fossem livros. Os pesquisadores que sabem perguntar com paciência e conter sua curiosidade são muitas vezes recompensados inesperadamente” (PORTELLI, 2010, p. 214). Aproveito para citar a romancista Elizabeth Strout e já citada por Portelli (2010), a qual demonstra o cuidado que o pesquisador deve ter no momento da entrevista: “Se perguntar com paciência e controlar a curiosidade, talvez você

¹⁰ O trecho original é: “*Cuando les pedía que me describieran algo, una ceremonia o un animal, pronunciaban una o dos frases y se paraban. Para obtener más información tenía que hacer más preguntas. Aquello no era nada satisfactorio porque dirigía sus respuestas más de lo que aconseja cualquier método de campo fiable.*”

consiga que te falem aquilo que afirmam saber, mesmo que deva averiguar sua acurácia por conta própria (STROUT, 2007)

Arrisco em afirmar que a história oral é diferente, primeiro por ser uma história construída através de versões por meio de relações interpessoais entre um narrador e um pesquisador, fazendo valer mais os significados do que os meros eventos gerados por ela. A realização de uma entrevista pode permitir o acesso a eventos ou variantes desconhecidas de eventos já conhecidos e discutidos, trazendo à tona o que antes não se tinha constatado de espaços inexplorados da vida diária de classes não favorecidas. Segundo, na história oral é possível o nivelamento da subjetividade dos sujeitos participantes, e daí é que surge a questão em relação à verificação das fontes orais que têm a subjetividade como sua maior produtora (PORTELLI, 1997, p. 31).

A fim de tornar mais claro o poder da entrevista em relação à extração de dados importantes, imaginemos uma criança, mesmo sem ser um pesquisador pode conseguir extrair de seu avô, durante uma conversa, confidências inapreciáveis. Ao avaliar a relação entre eles, penso ser, a ligação parentesca, o elemento facilitador dentro do processo (não querendo excluí-la), mas talvez a distância de gerações e a humildade do questionador cria no narrador a necessidade de transmitir a sua experiência de vida.

Quando o narrador se sente seguro, útil e que vai ser ouvido, ele conta tudo, é o nivelamento da subjetividade dos sujeitos da pesquisa, sem que um seja melhor do que o outro, que permite um diálogo facilitado. Esse é um momento importante para a pesquisa e muito defendida por Joutard (2000, p. 38), que coloca o nivelamento como um dos princípios norteadores da história oral, desde que sejam explicitados claramente os objetivos, os pressupostos e o método a ser usado.

Parece fácil, mas não devemos encarar as entrevistas como uma fórmula, achando que um modelo irá funcionar em qualquer situação. É perigoso depositar a responsabilidade da entrevista a meros instrumentos dotados de um conjunto único de técnicas e regras, é importante flexibilizar o método, tornando-o adaptável para cada situação, pois os aspectos envolvidos na história oral são mutantes. Por isso a preocupação de Thomson (2000, p. 48) em explicitar a importância da preparação da entrevista; a inevitabilidade da harmonia e intimidade entre os sujeitos da pesquisa; o momento certo para ouvir e fazer perguntas abertas, refreando os

impulsos de interrupção; a permissão de pausas e silêncios; a necessidade de se afastar de jargões, a minimização do uso do gravador.

Será que uma técnica ou um método, pensada como a forma certa de se entrevistar um grupo da elite branca, pode ser utilizada em qualquer outro contexto social? Tendo como base alguns teóricos citados anteriormente, arrisco em negatar a resposta. O que devemos é nos preocupar com a “etiqueta social”¹¹, estar atento às diversidades sociais que existem em uma mesma comunidade. Acreditar que uma pergunta mais incisiva – comum às sociedades ocidentais – pode ser aceita sem nenhum constrangimento em uma sociedade asiática, é renegar a essa etiqueta. Além de ser inadequada e quase impossível de acontecer, infringe o que mais vale para essa cultura, a condescendência devida à autoridade dos mais velhos. O que importa para nós pesquisadores é ter o conhecimento das etiquetas do ambiente da pesquisa, que vão desde hierarquias locais, rituais até a época mais adequada para a aplicação da entrevista.

Uma forma encontrada por alguns pesquisadores e defendida por Hugo Slim e Paul Thompson apud Thomson (2000, p. 49), como forma de minimizar os constrangimentos gerados durante a entrevista, é a possibilidade da aplicação da recordação em grupo, sendo esta mais conhecida e aceitável em determinadas culturas. Um outro fator que pode ter valor positivo para a pesquisa é ser aceito como parte integrante do grupo a ser pesquisado, conhecido como *insider*, e que às vezes são realizados rituais para que este “estranho”, no caso o pesquisador, se torne membro.

A fonte oral contribui “em parte”. Ao afirmar isto, não é rebaixar a história oral a uma metodologia sem valor, muito pelo contrario, o que se pretende é destacar que ela não tem como e não é sua função entender todos os aspectos de um acontecimento, seu foco principal está em entender as versões de um evento ligado diretamente ao narrador, destacando mais os aspectos psicológicos em relação aos materiais. Parece, numa primeira análise, uma afirmação sem fundamento e irreal, porém, ao aprofundar na questão sobre a função da entrevista, compreendemos que o interesse está em o que seria necessário para se escrever uma fábula: entender

¹¹ Utilizo esta nomenclatura para abranger as normas internas de um grupo social que podem inviabilizar a aplicação de entrevistas e que devem ser respeitadas pelo pesquisador durante a sua pesquisa.

como os materiais¹² da história são dispostos pelos narradores e principalmente como são contadas. Na verdade, os valores psicológicos no momento da entrevista são mais importantes do que o evento narrado pode gerar; o que um movimento grevista pode trazer de prejuízo material para uma empresa, por exemplo. É nesse momento que a narrativa criada pelo narrador revela o compromisso que o mesmo tem com a sua história. Ele faz parte da história e acredita tanto no que percebeu e creu do evento histórico, quanto como realmente aconteceu.

Algumas divergências existem tanto à credibilidade da história oral, quanto ao uso da oralidade como fonte e suas vantagens em relação às fontes formais¹³. O ano de 1948 foi o ano em que foi registrada a primeira experiência de história oral e em 1973, depois de se consolidar em diversos países como a EUA, França, Alemanha e Canadá, foi fundada na Grã-Bretanha, a *Oral History Society* – OHS, enfrentando a oposição dos historiadores mais tradicionais. Com a evolução de um boletim até chegar a se transformar em um periódico de respeito, o *Journal of the Oral History Society*, concentrava todas as publicações do meio que não tinham espaço nos periódicos tradicionais (FREITAS, 1992, p. 15-16).

Fica evidente que a história oral possui grande valor de contribuição para a construção da memória. Cada vez mais ganha seu espaço e muitas vezes se torna o método aplicado em pesquisas de diversas áreas, desde a educação, as ciências sociais – como por exemplo na *Oral History Society* que aglutina elementos procedentes das universidades, museus, meios de comunicação – até a gerontologia (FREITAS, 1992, p. 16). A preservação da memória física e espacial é tão importante quanto a preservação da memória do homem. A lembrança, a experiência, a memória de um pode refletir a memória de vários, permitindo conhecer as versões dos fatos coletivos.

Falar em história é falar em social. Isso justifica o que acontecia no passado, em que a história era passada de uma geração a outra por meio da tradição oral e pela crônica escrita. Mais preocupados com problemas remotos, apesar de conhecerem a história oral, alguns pesquisadores insistem veemente em pesquisas factuais, renunciando a possibilidade de interpretações mais abrangentes e com

¹² Utilizo esta nomenclatura para destacar os elementos que fazem parte da história oral (o espaço, os sujeitos, a narrativa etc.).

¹³ Me refiro às fontes aceitas por algumas academias e historiadores tradicionais que acreditam ser a escrita o principal meio de difusão da história.

temas contemporâneos, se contentando na busca do conhecimento pelo conhecimento.

Ronaldo Corrêa (2008) em sua tese de doutorado já tinha comentado a respeito da narrativa biográfica como uma forma de conhecimento das diversidades e heterogeneidades do meio social.

Assim, a narrativa, em especial a biográfica, construída em meio à presença física de dois atores e compartilhada em sua multiplicidade de sentidos, alguns comuns e outros não, editada a partir das tramas criadas e enredadas pela memória do (a) narrador (a), recriada pelo (a) investigador (a) e novamente compartilhada na interpretação, possibilita aos grupos subalternos mostrar que “o passado não foi vivido ou percebido [somente] desde o lugar da vítima, do recipiente inerte e sob os desígnios de um outro poderoso”. Mas, que o passado e suas vivências, o presente ou mesmo o futuro, estão imersos em um universo de interações sociais, onde a percepção de cada um traz consigo a diversidade, ou a heterogeneidade, de visões sobre a mudança social, em lugares determinados e através do tempo (CORRÊA, 2008, p. 38-39).

É com a história que as pessoas procuram compreender o que se passa em suas vidas. Em sua maioria, e por meio da história oral, é possível um novo integrante de uma comunidade ter o conhecimento e as próprias percepções do meio e as forças que atuam sobre ele. É essa relação entre a história oral e o social que tem despertado e afastado o interesse de alguns historiadores. Temer a história oral é abdicar de si próprio, de poder aproximar as gerações, de devolver à comunidade, aos sujeitos que fizeram e vivenciaram a história, um lugar essencial, por meio de suas palavras.

O poder da transformação da história oral, da capacidade de resgatar do limbo aquilo que até então estava obscurecido, permite o confronto direto com os documentos formais, fazendo dela não só uma ferramenta de mudança, mas um meio de transformar tanto o conteúdo quanto a finalidade histórica. É esse poder que fez¹⁴ com que os historiadores, também pertencentes às classes políticas da época, que administravam e governavam, se afastassem da história oral, dando um enfoque mais político para a história. Se preocupar com o governo e evitar o conhecimento do dia a dia da comunidade e seus pontos de vista, era para eles, um momento de construção própria da história seguindo seus interesses. Até mesmo se fosse necessário escrever um documento retratando um momento histórico da

¹⁴ Digo no passado porque nos dias atuais têm-se discutido muito sobre a história oral, além do surgimento de muitas pesquisas que a utilizam.

época, este deveria ser construído segundo seus interesses, pois quanto mais particular e não-oficial um documento fosse, mais provável seria desse documento não existir. Era assim que funcionava, a estrutura de poder agia como um grande modelador do passado. Como exemplo, podemos citar os registros legais (registros de nascimento, atas de conselhos, jornais, diários de escola, entre outros); são documentos comumente preservados. Em contra-partida, não percebemos uma preocupação em manter registros de cartões-postais, cartas, diários, enfim, registros do dia a dia de sujeitos onde se tem a voz do passado (THOMPSON, 1992, p. 21-23)

Mesmo sendo abundantes, os arquivos escritos deixados por aqueles que dominavam a escrita, não são capazes de descrever e, muito menos, compreender uma realidade complexa de um evento. Às vezes se faz necessária a interferência da história oral como o meio revelador do inefável, das realidades cotidianas que dificilmente afloram em documentos escritos, ou porque foram consideradas irrelevantes ou porque são impossíveis de representar por meio da escrita. Com a oralidade penetramos no universo imaginário e simbólico do narrador; compreendemos os reais motivos que levaram a uma decisão; conhecemos as verdadeiras estruturas sociais dentro da comunidade. Ela é o agente propulsor e formador da história (JOUTARD, 2000, p. 33-34).

Não pretendo com a afirmação acima colocar a história oral como complemento obrigatório dos documentos escritos, nem autenticar o uso da evidência oral como o meio de confrontar o que foi escrito com o que foi dito, mas destacar a sua utilização e a sua importância para a construção de uma história compartilhada. Ela já é utilizada tanto na academia, por alunos universitários em suas pesquisas acadêmicas, quanto pelos arquivistas, para quem a fonte oral é complemento dos documentos escritos (JOUTARD, 2000, p.37). O seu uso pode ser percebido em algumas instituições de pesquisa, que a utilizam para a construção de documentos oficiais, como por exemplo, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE, que se constitui como o principal provedor de dados e informações do País, atendendo às necessidades dos mais diversos segmentos da sociedade civil, bem como dos órgãos das esferas governamentais federal, estadual e municipal.

4.3 A PEDAGOGICIDADE DO BARRO

Explanar sobre artesanal é lembrar daqueles que são “capazes de sentir plenamente e pensar profundamente o que estão fazendo quando fazem bem” (SENNETT, 2009, p.30), os artífices. Não importa a nomenclatura usada, o que caracteriza um artesão ou um artífice é o seu engajamento e dedicação tanto na realização de uma atividade quanto na qualidade da execução da mesma. E como recompensas, em sua maioria emocionais, têm a materialização da atividade representada pelo artefato produzido e o reconhecimento por seu pares.

Ultrapassar os limites do artesanal, é possuir habilidade em sua totalidade, é não se aprisionar ao conceito do manual. Sennett (2009, p. 19) em relação a habilidade e a sua abrangência deixa muito claro que:

Habilidade artesanal designa um impulso humano básico e permanente, o desejo de um trabalho benfeito por si mesmo. Abrange um espectro muito mais amplo que o trabalho derivado de habilidades manuais; diz respeito ao programa de computador, ao médico e ao artista; os cuidados paternos podem melhorar quando são praticados como uma atividade bem capacitada, assim como a cidadania.

Achar que para ser um artífice é necessário possuir idade avançada e estar dentro de uma oficina e cercado de aprendizes e ferramentas, é um erro. Uma das principais características para ser considerado como um artífice é a dedicação à arte pela arte e não simplesmente pelo caráter prático, onde o mais importante é alcançar o fim. Como exemplos de artífices cito o carpinteiro, o enfermeiro, o maestro e até as marisqueiras das comunidades do Pontal, Terra Caída e Preguiça no estado de Sergipe; estas não estão limitadas a quatro paredes.

Em relação às marisqueiras, Dantas (2010, p. 17), em artigo sobre a sua dissertação de mestrado registra as histórias, as privacidades e as aptidões, que só podem ser adquiridas por meio da vivência da atividade pesqueira no mangue, abordando as relações com o meio ambiente e os saberes envolvidos.

É na relação entre as mulheres e o manguezal que são investigados os saberes envolvendo a mariscagem. Saberes estes que não estão relacionados ao nível de escolaridade, mas são construídos através da relação familiar, no contato com a comunidade, na observação da natureza, valorizando uma aprendizagem prática, repassada – através da oralidade – de pais para filhos [...] (DANTAS, 2010, p. 15-16).

Tenho percebido a presença da oralidade como a forma principal de passar os conhecimentos entre as gerações em algumas comunidades tradicionais. Além das marisqueiras e dos artesões da cerâmica de Santana do São Francisco/SE, existem muitas outras comunidades que a utilizam. Algumas ações a este respeito já estão sendo desenvolvidas; a modificação de alguns parâmetros curriculares educacionais a fim de se construir a identidade brasileira através de tradições indígenas e africanas, é um exemplo (CASTRO, 2012).

Sem dúvida quando discutimos a tradição oral como ferramenta de transmissão de saberes, entramos num impasse quando a comparamos aos meios que tem a escrita como o principal elemento de informação. Tentar nos convencer de que a autoridade dada à escrita desvaloriza os meios tradicionais de formação, no caso a oralidade, é não encará-la como uma realidade. A tradição oral enquanto ferramenta de formação busca a inclusão de saberes, valorização e disseminação de práticas, que só são reveladas a partir da oralidade, a qual permite a criação de vínculos e o culto à afetividade entre mestre e aprendiz durante o processo de formação e construção do artesão.

Sabemos que essa paridade – escrita e oralidade – quando discutimos o aprendizado ainda não é uma realidade, em alguns momentos só temos livros, às vezes temos a oportunidade de usufruir dos dois e nos contextos dos ofícios artesanais, mais especificamente as oficinas de cerâmica artesanal, a ocorrência da tradição oral é predominante. Surge neste contexto o mestre, absorvendo uma responsabilidade, se apropriando do papel de professor, transferindo as experiências do seu ofício especificamente pautadas nas lembranças do passado.

Discutir as lembranças do passado não objetiva apenas as lembranças das atividades apreendidas enquanto aprendiz, mas todas as experiências vividas pelo sujeito e que servem de base para as futuras relações, construídas a partir do repertório que traz consigo. Foi acreditando na possibilidade de trazermos conosco bases conceituais das mais diversas características que Gerard Vergnaud, matemático, filósofo e psicólogo, discípulo de Piaget e diretor de pesquisa do centro Nacional de Pesquisa Científica (CNRS) da França, compôs uma teoria que amplia e redireciona o foco piagetiano sobre as estruturas do pensamento, do funcionamento cognitivo baseado em situação e problema (VERGNAUD, 1994, p. 41-42). “A teoria dos campos conceituais” é fruto do estudo da investigação sobre o aprendizado de crianças e adolescentes e definida por ele, como um conjunto de problemas e

situações cujo tratamento requer conceitos, procedimentos e representações de tipos diferentes, mas intimamente relacionados (VERGNAUD, 1983, p.127 apud MOREIRA, 2002, p. 9).

O que Vergnaud (1983) quer dizer, é que independente do que tenhamos a aprender, é necessário trazer conosco uma base conceitual, um repertório, para ser possível o domínio de outros conceitos de naturezas diversas. É este repertório que irá nos ajudar quando expostos a situações diversas para que tenhamos condição de resolvê-las; são os comportamentos evocados no sujeito por uma situação e a forma em que estes comportamentos são organizados¹⁵, que vão dar sentido para o indivíduo (VERGNAUD 1991, p. 158).

Nas entrelinhas o que está em jogo é a forma como a pedagogicidade, encarada aqui como as opções de tarefas que o mestre disponibiliza para o aprendiz, com um sentido mais prático, o de tarefa, o de desafio. Então, podemos concluir que dentro deste processo, a aquisição do conhecimento está de fato relacionado a contextos diversos, oriundos em sua maioria de outras situações em que fomos capazes de nos moldarmos de acordo com as nossas experiências e modificá-las. Por exemplo, nas oficinas de cerâmica artesanal, o aprendiz não começa o seu aprendizado de forma linear. Ele é colocado em situações que para percepções menos apuradas, parece ser uma situação comum, facilmente identificável. Um aprendiz nunca irá aprender a moldar o barro antes de primeiro passar por situações diversas promovidas pelo mestre para que ele possa conhecer as características de se trabalhar com o barro.

Não é simplesmente só querer. Como eu falei, ele tem que saber um pouco da técnica do artesanato. Um dos primeiros processos pra que ele possa ser inserido nesse contexto do artesanato, é ele saber em que ponto o barro deve estar pra que ele possa bater o bolo. É preciso ele tirar o barro do montante que vem da jazida, e espalhá-lo, pra que ele possa endurecer um pouquinho até a base de poder dar a condição de armar a peça. Se o barro está muito mole, você não consegue armar, a peça desaba. O barro muito duro, fica muito difícil de você puxar, então ele tem que estar numa base, que é preciso um conhecimento. Ao longo de 10, 15 dias, ele trabalhando constantemente na cerâmica ele vai conseguir esse conhecimento. A gente passa pra ele, olhe, o barro não pode endurecer mais que isso, não pode ficar mais mole que isso. Essas etapas ele tem que conhecer. Então, vai depender também, do interesse dele, por que tem muitos que querem ganhar o dinheiro mas não querem aprender, querem simplesmente fazer de conta que ganhou o dinheiro e depois não aparece mais. Quem tem

¹⁵ Piaget utiliza o termo esquema para representar essa organização de comportamento que pode se relacionar tanto com as habilidades sensório-motoras quanto às intelectuais.

vontade mesmo de aprender o ofício, tem que passar por todas as etapas. Tem que saber a que ponto o barro deve estar depurado ou não, por que o barro vem da jazida, mas ele vem semi-pronto. É preciso passar por um processo de empelamento, onde o ajudante vai bater esse barro, pra poder não ficar bolhas de ar no interior do barro, do bolo. É preciso saber se tem pequenas impurezas no barro, como pedaços de madeira, pedrinhas, que possam dificultar o processo de caneamento da peça. Depois que ele adquire todo esse conhecimento, que ele conhece todas as etapas, aí é que ele pode aspirar a condição de um ajudante. Só depois de uns seis meses se dedicando é que ele vai passar pra mesa ou torno, pra que ele possa ali, demonstrar se ele tem aptidão pra coisa. (Chicô, entrevista em 12/11/2015, concedida ao pesquisador)

É essa aprendizagem sem linearidade que caracteriza a pedagogicidade do barro, permitindo o aprendiz a preparar os bolos¹⁶ de acordo com o tipo de peça a ser produzida; aprender as etapas e o tempo para a queima; saber dosar o tempo necessário de secagem para cada tipo e tamanho de peça¹⁷. A construção do conhecimento nas oficinas artesanais é, na verdade, complexo, demorado e tortuoso, em que avanços e retrocessos, continuidades e rupturas são determinantes para o progressivo domínio do campo conceitual.

O que tem que ficar claro é que dependendo da situação que colocamos um aprendiz, este tem que criar um sentido para a mesma e principalmente que consiga executá-la da melhor forma, pois o que está em jogo não é uma situação proposta pelo mestre, mas a interferência de cada subtarefa no resultado global.

Um exemplo importante do aprendizado é quando o mestre solicita que o aprendiz faça pequenos furos nas peças que estão próximas para irem para a fornagem. Sem que o mesmo perceba, este começa a fazer furos sem uma preocupação quanto à saída dos gases, e num primeiro momento parece uma atividade que não teria sentido até que a peça estoura durante a queima. Nos comentários do mestre Capilé podemos perceber a aplicação da pedagogicidade do barro em dar sentido a uma tarefa executada pelo aprendiz.

Ele tem que ter qualidade e visão, porquê o auxiliar ou candangue, tem que ter a visão da peça, porque até eu mesmo quando vou fazer alguma peça, depois que ele passa a pegar a técnica, ele mesmo já olha e: "aqui faltou furar mais um pouco ainda", e que passou despercebido por mim. E ele por ter essa visão técnica, qualificada, ele já vai ver, porque se deixar passa isso aí, ele já tá sabendo que eu posso perder aquela peça. Isso que é importante. O que não tem essa qualidade técnica, ele não vê, faz de

¹⁶ Termo utilizado nas oficinas de cerâmica artesanal em Santana do São Francisco/SE para uma quantidade de barro necessária para a produção de uma peça.

¹⁷ Para um melhor entendimento das etapas de produção que interferem no processo de formação do aprendiz, ver o capítulo 3, "Santana do São Francisco: a cidade do barro".

qualquer jeito e você vai achar que ele fez a coisa certa, ó o prejuízo. A partir daquele momento você tem que excluir ele daquele trabalho, ou seja, de dá acabamento nas minhas peças, o polimento. Eu faço, mas pra ela ficar toda bonitinha, ele perfura, depois passa a bucha, deixa ela num ponto que eu mesmo fico admirado do que eu faço. Esse que é o ideal pra mim. Eu mantenho ele aqui ((falando do ajudante)), hoje ele é um mestre, já faz as próprias esculturas dele, mas ainda me auxilia no acabamento. Eu já tô preparando aquele ali, mas ainda não tem (...) de vez em quando deixa uma falha ai estoura uma peça, arrebenta, ai você tem que ter aquela paciência e se você tem a vontade de deixar ele continua aquilo ali, você tem que orientar: “ali você vacilou, você tem que furar mais”. Você orientando aquilo, ai quando você manda dar acabamento em outra, ele já sabe (...) e tem que ter a disponibilidade, porque se não tiver (...). (Capilé, entrevista em 12/11/2015, concedida ao pesquisador)

O mestre neste processo é o meio que promove situações, assumindo o papel de mediador, contribuindo para o desenvolvimento do repertório de esquemas e representações do aprendiz. Ao desenvolver novos esquemas, os aprendizes ganham confiança e são capazes de enfrentar situações mais complexas (VERGNAUD 1998, p. 180 apud MOREIRA, 2002, p. 21). Estas são situações que Vergnaud destaca em sua “teoria dos campos conceituais” e que são promovidas pelo mestre durante o processo de transformação do aprendiz por meio da tradição oral.

(...) Após a queimação, se ela estiver turva, ela também não pode ser comercializada facilmente, mas isso depende muito das peças. Se for uma peça que vai ser pintada, você maqueia com a tinta, mas se for um filtro? Se for uma moringa? Ninguém quer uma moringa queimada, com excesso de pressão de fogo, ninguém quer uma peça ainda sem estar totalmente queimada, porquê o barro tem que atingir uma condição de petrificação, pra aguentar uma temperatura de mais de 700 graus. Então, você bate na peça pra saber se a peça estar fiche, se ela possuir um som um pouco fanho, vai ser desclassificada também. São várias etapas até chegar ao controle de qualidade e geralmente os compradores quando eles chegam, eles batem na peça. Se a peça estiver um pouco rachada mas imperceptível, quando você bate você sente, essa peça não tá fiche, então ela é retirada. Até o som nós temos que entender também. (Chicô, entrevista em 12/11/2015, concedida ao pesquisador)

Nos comentários acima do mestre Chicô podemos perceber a construção de um repertório próprio e de representações por parte do aprendiz. Quando o aprendiz ouve a explicação do mestre sobre a importância do som para saber a qualidade da peça, este às vezes duvida da possibilidade desta avaliação até que ele crie o próprio significado para fiche.

Ao promover situações problemas, demonstrando e solicitando que o aprendiz execute atividades práticas, o mestre além de transmitir o conhecimento

técnico inerente àquela atividade, está exercitando a prática social. Esta situação já foi visualizada e discutida por Jean Lave e Etienne Wenger sob o termo “comunidade de prática”. No livro *Situated learning: legitimate peripheral participation*, de 1991, ambos expõem estudos com foco na aprendizagem, provenientes de pesquisadores do *Institute for Research on Learning*, em Palo Alto, Califórnia, nos Estados Unidos.

Lave e Wenger (1991) sugerem a aprendizagem como uma prática social situada, em que é necessária a característica empírica como elemento importante dentro do processo de construção social. Eles diversificam os conceitos a ponto de não darem ênfase aos processos que acontecem na mente dos sujeitos, muito menos ao campo da aprendizagem, para se concentrarem na participação das pessoas no mundo social. Apesar da difusão do termo ainda estar tímida no Brasil (SCHOMMER, 2005), acredito ser importante tecer alguns comentários acerca do conceito e suas características.

Existem diversas abordagens acerca do termo “situada”. Ao propor o uso do termo aprendizagem situada, Lave e Wenger (1991) tentaram distanciar o que para alguns são ações e ideias localizadas em um tempo e espaço, dando um foco empírico ao conceito. Para eles não existe tarefa que não seja situada.

Ao pensar em aprendizagem, pensamos em uma explicação um tanto convencional que tem como objetivo a internalização do conhecimento proveniente da transmissão por outros, experiências com outros e principalmente das próprias descobertas individuais. A aprendizagem é um processo histórico de produção e transformação de pessoas, em que a participação delas está vinculada a negociação e renegociação de significado.

De uma visão em que o processo cognitivo é o principal aspecto da aprendizagem, regulamentam nas instituições a idéia de uma aprendizagem como um processo individual. Neste contexto o que vem logo à mente é a imagem da sala de aula, livros, professores, treinamento (WENGER, 1998). Aproveito para afirmar que as atividades de ensino-aprendizagem que acontecem no modelo de educação formal, associado a escola formal – a que faz parte da rede oficial de ensino –, também acontece sob a configuração de educação não-oficial,

[...] que se desenvolvem fora da escola, em diversos setores da sociedade, e que, embora muitas vezes com o formato de instituições sociais

constituídas, não participam da rede oficial de ensino (ALMEIDA, 2009, p. 55-56).

A questão não é discutir a formalidade e a informalidade associada ao ensino-aprendizagem, muito menos a utilização de alguns termos, como por exemplo, educação não-formal, educação informal, educação não-oficial. O que pretendo é ratificar o que já foi discutido por Libâneo (1999, p.19), Oliveira e Candusso (2001, p. 22) em relação a ocorrências de ações pedagógicas externas ao seio familiar, das instituições escolares e diversos locais onde existem manifestações de cultura tradicional e popular, logo, nesta situação, cabe o uso do termo informal quando ligado ao contexto da aprendizagem.

Não importa onde aconteça, seja na escola ou nas entranhas das comunidades culturais, a educação, independente das terminologias dadas a ela, segue padrões pré-estabelecidos e são respeitados por aqueles que fazem parte dela. A tese de doutorado de Jorge Luiz Sacramento Almeida (2009) que versa sobre a questão do ensino-aprendizagem musical dos terreiros de candomblé e a tese de doutorado “Ecos de processos educativos com recicladores/recicladoras” de Vinícius Lima Lousada (2011), são exemplos de processos de educação informal.

Para Almeida (2009, p. 56-57) as expressões utilizadas para classificar as escolas,

[...] são usadas para denominar a educação fora da escola, apesar de serem reducionistas, simplistas, intencionalmente não têm um sentido pejorativo, como pode assim interpretar o leitor menos atento. Por outro lado, não traduzem a riqueza de recursos sistematizados e conteúdos trabalhados de forma coerente nas diversas situações em que ocorrem a transmissão de conhecimento nos terreiros de candomblé, na chamada educação “fora da escola”. O que se percebe na verdade é uma rigorosa observação e obediência dentro do processo de transmissão do saber, onde o formalismo é às vezes mais rigoroso do que a própria escola formal.

Lousada (2011, p. 64) nos revela em sua tese o termo “pedagogia do galpão” para representar a informalidade no processo de formação dos recicladores/recicladoras, evidenciando que uma ação educativa também acontece por meio da difusão e apreensão dos saberes do trabalho associado.

Apesar da formalidade no contexto do ensino-aprendizagem estar associada a regras aceitas e aprovadas pelo grupo social, não exclui a capacidade de um pequeno grupo social ser dotado dos seus próprios recursos sistematizados e coerentes para a formação dos seus sujeitos. Isto a gente pode perceber tanto nas

oficinas de cerâmica artesanal de Santana do São Francisco quanto no galpão da Associação do Reciclagem Rubem Berta em Porto Alegre/RS. Comumente associados à coletividade, o processo educativo nestas localidades, ocorre de forma ritualística, como um processo de aceitação, iniciação, para serem aceitos pela instituição.

Dentro da sociedade, onde a coletividade promove diversos acontecimentos diários, é necessário envolver os indivíduos em uma redoma coletiva e social, uma redoma de controle e ordem para a boa convivência. Os rituais neste contexto, outorgam e legitimam quando a estrutura e organização das posições sociais e valores morais das pessoas. Os rituais tem como característica a repetição, e quando conhecidos e identificáveis, promovem o sentimento de segurança nas pessoas (RODOLPHO, 2004, p. 139-140). Lembro na escola primária, quando nos apresentávamos à professora e a despedida dos nossos pais (ritos de chegada), o cumprimento dos horários da escola, seja na merenda ou na saída para casa (rito de ordem) , em fim, não só o sagrado, mas também o profano é constituído de ritos.

Sem dúvida a sociedade produz e reproduz continuamente rituais. No Estado de Sergipe percebemos através da variedade de produções artesanais a participação de um grande número de pessoas que fazem delas atividades geradoras não só de economia, mas de processos formadores de conhecimento, cuja iniciação acontece por meio de expressões ritualísticas que fazem parte por exemplo das danças, cantos, festas e até da formação do mestre em cerâmica artesanal, que é o foco desta pesquisa.

Um exemplo interessante trazido por Lousada (2011, p. 89-90) é o do catador de material reciclável. É comum vê-lo perambulando pela cidade arrastando pelas ruas seu carrinho abarrotado de material e, em meio a este material, seus filhos e até animais de estimação. De parada em parada frente aos lixos, em sua maioria sacos plásticos, vai separando o material de acordo com a sua escolha. É ele quem determina o trajeto e o ritmo de trabalho. Ao se inserir no contexto associativo dos galpões de reciclagem são obrigados a conviver com padrões pré-estabelecidos .

Quando se insere no trabalho associado em galpões de reciclagem, o ex-catador vivencia um conflito inicial: as contradições do seu jeito autônomo de trabalhar, sem vínculos com a rotina ou sem normas que são próprias do trabalho associado. Essa contradição só pode ser superada na adequação do sujeito às regras coletivas do trabalho – nem sempre admitidas facilmente, passíveis de contestação na palavra ou no gesto de descaso

para com a norma –, ou, se for o caso, na mudança delas (LOUSADA, 2011, p. 90).

Ao tentar entender a situação do ex-catador, percebo neste processo de adaptação, um sistema pedagógico embutido com foco educativo e enredado a objetivos sociopolíticos que estabelecem formas organizativas e metodológicas da própria ação educativa. Vista de uma forma mais simplista e reducionista – como o modo que se ensina –, a pedagogia é para Libâneo (1999, p. 22) o espaço onde a problemática educativa é discutida em sua totalidade e historicidade e se encarrega de direcionar o processo da ação educativa.

A pedagogia é [...] o campo do conhecimento que se ocupa do estudo sistemático da educação, [...] do ato educativo, da prática educativa concreta que se realiza na sociedade como um dos ingredientes básicos da configuração da atividade humana (LIBÂNEO, 1999, p. 22).

Em relação a ação educativa, a educação propriamente dita ele diz:

[...] é o conjunto das ações, processos, influências, estruturas, que intervêm no desenvolvimento humano de indivíduos e grupos na sua relação ativa com o meio natural e social num determinado contexto de relações entre grupos e classes sociais (LIBÂNEO, 1999, p. 22).

Ao pensar na questão do ex-catador, acredito que o que estava acontecendo era um processo de humanização, de transformação histórica e social, e todo esse processo não tem como acontecer de forma solitária, sendo necessário, em todo momento, a participação de outros sujeitos da mesma instituição.

Se os seres humanos não trazem ao nascer os instrumentos necessários para compreender as leis da natureza e da cultura (das sociedades), e não podem contar com a possibilidade de que isso aconteça “naturalmente”, o processo de formação do ser humano tem que ser intencionalmente dirigido, pelos próprios seres humanos que se relacionam socialmente (TOZONI-REIS, 2010).

É comum estudos antropológicos e sociológicos trazerem à tona os acontecimentos na vida social de um sujeito como provedores da sua absorção cultural. Como exemplo, Tozoni-Reis (2010) traz a formação dos jovens das sociedades primitivas:

[...] também merece destaque o processo de preparação para o trabalho a que eram submetidos os jovens aprendizes de ofícios nas sociedades pré-industriais como os apresentados por Enguita (1989). Na abordagem do autor, vemos a família como principal instituição social responsável pelo processo de formação humana para convivência naquelas sociedades, em especial, como instituição responsável pela formação para o trabalho: além da família de origem, muitos jovens aprendizes eram encaminhados a outras famílias para a aprendizagem dos ofícios.

O entendimento da citação acima me relembra o que acontece nas oficinas de cerâmica artesanal do município de Santana do São Francisco/SE, no que diz respeito à formação do artesão. Ela permite também visualizar – em relação ao processo educativo do ofício – que nestas sociedades a construção do ser humano acontece por meio da tradição oral, trazendo consigo um legado, um patrimônio, uma identidade, representada por um indivíduo possuidor de um profundo conhecimento de um ofício, conhecido como mestre.

Nos galpões de reciclagem não é diferente, o trabalho possui uma dinâmica operacional e de relações sociais associativas. Quem sabe ensina a quem não sabe, é assim a partilha de saberes. O processo educativo se dá aos poucos, onde o mais experiente vai, gradativamente, engajando o novato “quanto aos aspectos operacionais da separação do material reciclável, a partir da própria experiência de aprendente” (LOUSADA, 2011, p. 110).

Torna-se mestre em cerâmica ou um reciclador representa aceitar regras, é fazer parte de uma aprendizagem processual que é adquirida e desenvolvida por meio de uma ação educativa informal que ambos exemplos proporcionam, tendo como mediadores os mais experientes como multiplicadores dos saberes.

Em meio a esse mundo foco meu olhar na produção da cerâmica artesanal, não pelo fato dela ter sua ancestralidade a florada nos dias atuais, de ter “conseguido” uma visibilidade, uma valoração diferenciada em relação àquilo que é produzido mecanicamente, mas pela capacidade que a oralidade tem de nos transformar, uns aos outros. Percebi que a assimetria embutida neste contexto, da interação dos sujeitos¹⁸, não configurava uma conotação negativa, muito pelo contrário, só demonstrava a grandeza do espaço em que acontece as relações, os talentos individuais sendo respeitados e que sempre a legitimação dos espaços acontecem em uma arena de conflitos marcados pela produção artesanal de

¹⁸ Os sujeitos a quem me refiro são os mestres e aprendizes e a assimetria está relacionada ao repertório que cada um traz consigo.

cerâmica. Não quero adentrar nos conceitos de legitimação e conflitos, nem caracterizar as oficinas como espaços hegemônicos, mas utilizo tais termos a fim de representar as diferentes formas de manifestação – de ambos os lados – dentro das relações sociais da produção de cerâmica que tem uma realidade heterogênea, construídas a partir de memórias pessoais e coletivas.

O importante neste momento é encarar a memória não de forma singular, permitindo que se renda a uma simples preservação da informação. Percebê-la como um processo em andamento, é excluir – não em sua totalidade – a possibilidade de lembrarmos de algo só pelo fato de que temos como referência arquivos construídos para futuras pesquisas, mas chamar a atenção de que a memória, não é construída apenas do passado, é também um processo que está acontecendo agora e que todos nós participamos (PORTELLI, 2010, pg. 69).

Este caráter móvel da memória, a relação entre passado e presente, me fez questionar: o nosso conhecimento é fruto da nossa ancoragem nos ombros dos nossos antepassados? Somos nós capazes de aprender e executar uma atividade apenas por meio da leitura? Arrisco afirmar que este processo de enculturação, de acumulação do conhecimento, acontece de forma dialógica entre a teoria e a prática, e sempre esteve presente no cerne da antropologia.

Não querendo me aprofundar em questões psicológicas, mas buscando entender como acontece esse processo de acumulação que compreendi que os seres humanos são dotados de capacidades inatas e competências dinâmicas, ou seja, ele nasce propenso a certas atividades e aprende outras através de um enfoque mais dinâmico, provenientes das relações inter-pessoais. Neste contexto percebo um enfoque mais prático em relação às competências, o que permite trazer à tona a questão da habilidade como uma forma de acumulação (INGOLD, 2010, p. 7).

O que podemos concluir disto, é que as questões relacionadas a capacidade e competência são limítrofes, se conversam: enquanto a primeira promove uma característica que permite aceitar determinados preceitos, a segunda está intimamente ligada ao conteúdo recebido. Aquele que possui uma capacidade para cálculos, com certeza poderá adquirir competência em engenharia; aquele que possui capacidade para correr rápido, sem dúvida poderá ser um velocista.

Para aproximar mais do contexto da pesquisa quero destacar dentro da produção artesanal de cerâmica de Santana do São Francisco/SE, dois integrantes

importantes: o mestre e o aprontador. Ambos apresentam capacidades, porém estas são bastantes distintas, tanto que os colocam onde estão. Para ser mestre é necessário possuir uma capacidade sensório-motor apurada além da capacidade criativa. Já para ser um aprontador tais características não se fazem necessárias. O aprontador é aquele que vai no barreiro¹⁹ extrair e limpar o barro para o mestre. Por ser um trabalho que exige mais esforço e resistência, é perceptível a presença de homens. Têm que ser fortes e possuírem uma visão apurada, pois para o processo de limpeza do barro é necessário retirar todos as impurezas (vidro, pedra, raízes etc.) que venham a contaminar o barro.

O indivíduo hábil, não é aquele dotado de características que facilitam a acumulação de representações, é na verdade, aquele que pratica exaustivamente um atividade na forma de uma habilitação. Ao vivenciar uma atividade prática é fazer analogias, seja entre teoria/prática e prática/prática. Isto me faz lembrar o que Ingold (1993, p. 19) chama de “educação da atenção”. Para o autor, o processo de aprendizado acontece na verdade por meio do mostrar, é mostrando que estamos dando a possibilidade de algo se tornar presente para alguém, permitindo a este, aprender olhando, ouvindo e sentindo. O que se deve fazer “é criar situações nas quais o iniciante é instruído a cuidar especialmente deste ou daquele aspecto do que pode ser visto, tocado ou ouvido, para poder assim ‘pegar o jeito’ da coisa” (GIBSON, 1979 apud INGOLD, 2010, p. 21). Desta forma incito-os a pensar: será que devemos encarar o aprendizado como um aspecto interior do indivíduo, onde apenas vemos uma mente dentro de um corpo? Na verdade a minha visão a este respeito é contraditória, pois percebo o ser humano como um organismo que faz parte de um ambiente, que por meio da sensibilização do seu sistema perceptivo, consegue aprender com as circunstâncias promovidas por ele.

O que acontece em um ambiente, mas especificamente dentro do contexto das oficinas de Santana do São Francisco/SE, é o conjunto de atribuições que cada um possui, permitindo perceber a questão da relação inter-pessoal envolvida. Isso me fez pensar como Arendt (2007, p. 15) ao relacionar a condição humana com a política, destacando a nossa necessidade, enquanto seres humanos, de nos comunicarmos uns com os outros e de nos afirmarmos enquanto homens. Homem no sentido de Arendt é ser capaz de não ser matéria, mas seres dotados de

¹⁹ Nome dado ao local de onde é retirado o barro.

iniciativas e de conhecimentos construídos da interação com outros indivíduos (ARENDDT, 2007, p. 15-17).

Não pretendo discutir as propostas de Arendt (2007), mas entender as relações entre mestre e aprendiz e as práticas motivacionais presentes entre eles na produção de cerâmica artesanal, levando o aprendiz a adquirir conhecimentos capazes de ser considerado apto para realizar uma atividade solitariamente. Não aplico um sentido negativo à palavra solitariamente, mas destaco a importância, em alguns momentos do processo de formação, de oportunizar as próprias decisões.

A forma como o espaço é organizado, traz características que permitem ao mestre a desenvolver atividades que favorecem a pedagogicidade do barro, transformando-o em um ambiente de aprendizagem, um espaço configurado de acordo com os objetivos propostos para a transmissão e construção do conhecimento, porém com uma particularidade: na oficina prevalece a tradição oral como processo de formação do aprendiz. O mestre deve possuir a capacidade de perceber o momento certo para permitir que o aprendiz execute uma tarefa sozinho, que por sua vez, se interessa em aplicar seus conhecimentos sem a interferência de outrem. A autonomia permitida ao aprendiz nos aproxima a filosofia de Kant, onde todos nós somos capazes de criar nossas leis e com isso, delimitando, limitando e permitindo o adentrar no nosso mundo segundo interesses próprios, legitimando a nossa faculdade de autogovernança (SCHNEEWIND, 2001, p. 527).

O mestre se diferencia pela extensa trajetória dentro de uma atividade específica, é detentor de saberes, técnicas e práticas culturais. É reconhecido pelos que o rodeiam em função da autoridade que tem no saber fazer. Seu processo de aprendizado acontece de forma oral, onde de pai para filho, o conhecimento é passado na prática, através de relação interpessoal – muito diferente do que presenciamos nas escolas, onde se utiliza quadro e giz – tornando-a singular, única e intransferível (ABREU, 2004, p. 63).

O sentido de autoridade explicitado acima em nada tem a ver com estar no topo da classificação social. O significado aqui proposto é o de reconhecimento dentro do ambiente social, não só pela sua perícia mas principalmente pela questão ética. Era comum, na época medieval, que os artífices, mais especificamente os ourives, fossem os responsáveis principalmente por asseverar se a riqueza de um nobre ou do governo era autêntica (SENNETT, 2009, p. 75).

As oficinas sempre foram e serão espaços sociais, locais de lutas e ao mesmo tempo de movimentos de cooperação. Independente de estarmos nas oficinas em Santana do São Francisco ou na época das guildas medievais, as pessoas sempre estiveram dispostas a contribuir com os seus pares na execução de uma atividade. Essa capacidade é motivada pelo sentimento da coletividade, o que implica que todos que fazem parte de um grupo interferem entre si, manifestando a existência de razões não pessoais para justificar algumas atitudes. Nesse momento, algumas razões pessoais são superadas frente às forças do ambiente social. Não é porquê queremos que algo aconteça que este se concretizará. Os hábitos dos outros são também o combustível da origem do nosso comportamento e de nossas motivações (HUERTAS, 2001, p. 47).

O comportamento de aproximação dos seres humanos, do sentimento de afetividade, de quererem se relacionar nos leva a concluir a existência de um sentimento de recompensa. Em sua maioria, tais comportamentos, são provocados por objetivos que buscam atender ao mesmo tempo as necessidades fisiológicas e psicológicas. Em alguns momentos, a busca desses objetivos são imediatos, como por exemplo, satisfazer a sede, aprender a fazer uma nova peça de barro. Outros podem ser conquistados em um maior tempo, demandam paciência e perseverança para serem alcançados ao longo da vida. Ser um artesão respeitado na cidade, por exemplo. Todo esse comportamento é motivado por valores diversos, fazem parte da ação humana e quando findos os objetivos, temos a sensação de estarmos sendo beneficiados (LA ROSA, 2007, p. 169-170).

Vale destacar neste momento o conceito de “ensaio mental preparatório” trazidos por Huertas (2001, p. 48), como sendo os fatores psíquicos que se relacionam com elementos cognitivos e afetivos que influenciam intrinsecamente o sujeito no momento da seleção, iniciação, direção, magnitude e qualidade de uma ação. O que Huertas quer afirmar, é que nós somos o agente causal de nossas ações, pois qualquer manifestação que venhamos fazer é fruto de operações realizadas conscientemente, logo, temos consciência dos nossos atos e sabemos qual o motivo²⁰ desta ação.

Concluo que ao discutir motivação não é esperar um retorno de uma ação na forma de recompensa, de esperar a materialização, a tangibilidade, mas também a

²⁰ Motivo são as energias que fazem com que a pessoa tenha um comportamento específico na busca de um objetivo (Mosquera; Stobäus, 2010, p. 73)

realização de uma tarefa interessante e acessível. O mais importante neste caso é a tarefa e não a sua dificuldade, como por exemplo, o sentimento de orgulho de seu ofício é comumente percebido nas oficinas de Santana do São Francisco/SE.

5 MODELANDO VIDAS: DE CANDANGUE A MESTRE

Neste capítulo descrevo aspectos históricos tanto dos espaços que são utilizados para a produção quanto dos artesãos envolvidos na pesquisa. Por meio de registros dos relatos dos mestres e candangues, construo um panorama a cerca da utilização da oficina como espaço de ensino-aprendizagem mediante ações educativas aprendidas através da tradição oral. Descrevo de forma densa, não no sentido restrito da palavra, mas num sentido êmico, representando a realidade, a forma como eles entendem o processo de formação do mestre. A tessitura do texto, construído por meio da fala dos artesãos, expõe a dinâmica de trabalho que acontece dentro da oficina para adiante me dedicar ao processo de educação informal da cerâmica artesanal, chamado aqui de **pedagogia do barro**, destacando as ações educativas que acontecem nas diversas etapas da produção da cerâmica.

5.1 OS ESPAÇOS E SUJEITOS QUE CONSTROEM A CERÂMICA ARTESANAL DE SANTANA DO SÃO FRANCISCO/SE

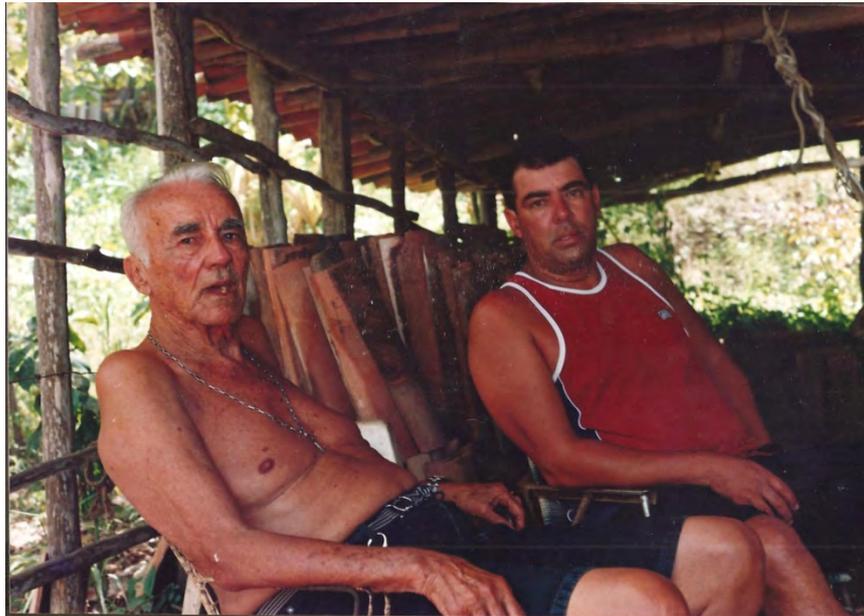
“Mas ele desconhecia esse fato extraordinário: que o operário faz a coisa e a coisa faz o operário. De forma que, certo dia à mesa, ao cortar o pão, o operário foi tomado de uma súbita emoção ao constatar assombrado que tudo naquela mesa — garrafa, prato, facão — era ele quem os fazia. Ele, um humilde operário, um operário em construção. Olhou em torno: gamela banco, enxerga, caldeirão vidro, parede, janela casa, cidade, nação! Tudo, tudo o que existia era ele quem o fazia ele, um humilde operário um operário que sabia exercer a profissão.”

Vinícius de Moraes
O Operário em Construção

Ao passear pelas ruas da cidade de Santana do São Francisco/SE é possível reconhecer de longe os locais que produzem peças de barro. Chamada de oficina, apresenta características que não deixam dúvidas quanto a atividade que é executada naquele ambiente. As paredes e portas, normalmente sujas pelas mãos de barro, são frutos de uma pausa entre a produção de uma peça e outra, e se apresentam como ornamentos para aqueles que admiram o ofício. O espaço é comumente frequentado por turistas, atravessadores e outros artesãos que aparecem para bater um bom papo. É um ambiente simples, porém com uma preocupação quanto a limpeza e quem o visita é obrigado a se movimentar por pequenos corredores formados pelas peças que estão no espaço. É possível encontrar até três pessoas trabalhando ao mesmo tempo e sempre que possível a contribuição faz parte do clima e da realização das atividades. Por estarem em sua maioria conjugadas à casa do mestre o ambiente da oficina se torna uma extensão da própria casa, o que determina algumas regras quanto ao horário para a realização das atividades e quanto ao respeito àqueles que frequentam o ambiente, afinal a família do mestre frequenta o mesmo espaço.

Um artesão muito respeitado na cidade é Francisco de Carvalho, mais conhecido por Chicô. Filho de José de Carvalho Passos, o Zuzu, aprendeu desde pequeno a ajudar na produção das peças de seu pai que por sua vez tinha herdado a arte do ofício de seu avô João Feliciano Passos, o mais antigo artesão da cidade. Era comum nesta época, e uma das características para aprender o ofício, a necessidade de ajudar o mestre em troca do aprendizado, só assim era possível adentrar no mundo da cerâmica. Exerceu a atividade por um bom período como candangue e com o passar do tempo foi obrigado a dividir o ofício com os estudos. Virou professor, trabalhou para a prefeitura nas balsas que fazem a travessia para Penedo/AL até se candidatar como vereador. Como vereador lutou para que a classe fosse mais respeitada e bem vista, enfrentando os políticos locais para melhorar e manter o ofício na região. Atualmente se dedica exclusivamente a atividade de cerâmica, sendo muito procurado por produzir peças com características diferenciadas dos outros artesãos da cidade.

Figura 42: Pai e filho, mestre Zuzu ao lado do mestre Chicô.



Fonte: <https://colecaocarrapicho.files.wordpress.com/2012/08/chicc3b4.jpeg>

Sua oficina tem uma particularidade, foi a primeira cerâmica construída ainda na formação do município e fazia parte da Fazenda Carrapicho. Ele a herdou de seu pai e vem mantendo a mesma com muito zelo e dedicação. A estrutura modificou bastante, ganhou mais espaço e melhoramentos para permitir um melhor local de trabalho e aumento da capacidade de produção. A localização da cerâmica não é privilegiada, sendo necessário percorrer um pequeno corredor e descer lances de escadas para chegar até ela. Em relação ao turista que passeia pela cidade, não saberá que ali, por trás de um portão, está a primeira cerâmica da cidade e que podem ser encontradas peças diferenciadas das demais cerâmicas. Para Chicô isso não chega a ser um problema, pois grande parte de sua produção é produzida para atender a encomendas de atravessadores da região e de outros estados. Quando alguém chega à cidade e procura pelo mestre, rapidamente a população informa como encontrá-lo.

Figura 43: Vista da entrada da cerâmica do mestre Chicô.



Fonte: Arquivo pessoal, 2015.

Na cerâmica não existem paredes, o ambiente aberto proporciona um frescor incomparável às outras cerâmicas, principalmente por estar rodeada por árvores. Ao analisar a cerâmica podemos dividi-la em quatro espaços distintos de produção. Podemos distinguir os espaços de acordo com as etapas de produção, onde peças já prontas aguardam para serem queimadas ao lado de outras ainda em acabamento e em frente ao forno. A argila ainda crua, pronta para ser empelada, se encontra frente à mesa de empelamento, que por sua vez está localizada próxima aos dois tornos de bancada, tudo para facilitar o deslocamento da argila para a etapa da modelagem.

Figura 44: Visão da entrada da cerâmica do mestre Chicô.



Fonte: Arquivo pessoal, 2015.

Figura 45: Estrutura interna da cerâmica do mestre Chicô.



Fonte: Arquivo pessoal, 2015.

Chicô possui um candangue e um oficial. Oficial no contexto da cerâmica artesanal em nada tem haver com as patentes militares, mas àquele profissional que possui um conhecimento avançado e que executa exclusivamente a atividade de modelagem. Afrânio dos Santos, o candangue, já passou por diversas cerâmicas da região, inclusive já trabalhou até numa cerâmica industrial, fabricando blocos e telhas, mas foi na cerâmica de Chicô que ele ficou encantado e já faz dois anos que

trabalha com o mestre. Afrânio começou por necessidade, pois na região não existem muitas opções de atividades a serem realizadas pela comunidade, forçando principalmente aqueles que não gostam do ofício a se renderem à única opção que restou.

Figura 46: Afrânio dos Santos preparando os bolos para a modelagem.



Fonte: Arquivo pessoal, 2015.

Sereno e cuidadoso, Afrânio caminha pela cerâmica executando suas atividades sem ser importunado. Detentor de uma voz suave, para ouvi-lo é necessário estar bastante atento, pois aumentar a voz não faz parte de seu repertório. A sua estatura baixa chama a atenção, principalmente pela força que desempenha ao executar atividades que exigem um maior esforço, como carregar grandes potes e durante o empelamento da argila. Começou na profissão como ajudante aos quinze anos de idade e mesmo deixando claro que sendo esta a única opção que lhe restou, e hoje, com quarenta anos não transparece estar chateado com a situação, na verdade até percebemos brilho nos seu olhos quando ele fala do ofício.

Afrânio é o faz tudo. É ele quem prepara a lenha próximo ao forno no dia da fornada, é ele quem recebe a argila vinda da lagoa e a guarda, é ele quem empela a argila e a separa em bolos para a modelagem, é ele quem acompanha a secagem das peças e mantém arrumada a cerâmica, enfim, esse é o papel do candanguê, dar suporte ao mestre e ao oficial durante a produção das peças.

Figura 47: Afrânio dos Santos empelando a argila.



Fonte: Arquivo pessoal, 2015.

Figura 48: Peças secando ao chão são de responsabilidade de Afrânio.



Fonte: Arquivo pessoal, 2015.

Outro profissional muito importante na cerâmica do mestre Chicô é o seu João Ivan, o oficial. É ele quem atualmente assume a função de modelagem na cerâmica, chegando a modelar a maioria das peças. Como braço direito e de extrema confiança do mestre, executa desde pequenas a grandes peças, que em sua maioria servem de artefatos de decoração. Um pouco mais extrovertido do que Afrânio, João Ivan gosta de ouvir o rádio durante o processo de modelagem e que

na maioria das vezes é abafado pelo som do torno, como se estivesse clamando por uma maior atenção.

Figura 49: João Ivan, o oficial.



Fonte: Arquivo pessoal, 2015.

Começou no ofício ainda quando tinha sete anos de idade o que dificultou um pouco o seu aprendizado no início. A sua estatura baixa não permitia que se posicionasse corretamente no torno, levando-o a apoiar as costelas nas tábuas do mesmo. Desde pequeno foi sempre traquino, não no sentido puro da palavra, mas aquele menino que não se contentava com o estereótipo criado no meio, que para ser artesão deveria ser primeiro ajudante do mestre. O seu interesse em aprender foi muito maior do que ser ajudante – de ficar empelando o barro, esperando uma chance de sentar no torno – queria logo aprender a modelar.

Mesmo tendo começado por necessidade, aos quarenta e três anos de idade já acumula um total de 36 anos de ofício, colocando a mão na massa, literalmente. É prazeroso ver estampada em sua face a serenidade, a alegria e a paz interior ao modelar uma peça, aliás, acredito ser o barro o provocador de tudo isto.

Durante as visitas, em nenhum momento o João Ivan se ausentou do torno para realizar outra atividade além da modelagem. A sua concentração era bem expressiva e até contagiante, e ao observar as suas mãos percorrendo a face externa da peça, podíamos perceber a sincronia entre a mente e o corpo, em uma orquestração tão precisa, que permite o poder da criação.

Outro artesão que se destaca no meio é Wilson de Carvalho, conhecido na cidade como Capilé. Nasceu na cidade de Penedo, no estado de Alagoas, e por morar em Santana do São Francisco/SE desde criança, se considera um cidadão santanense. Capilé estudou somente até o Ensino Medio e teve contato com o barro desde pequeno, pois seu pai e sua mãe eram atravessadores e compravam parte da produção da cidade para vender em Própria/SE e Penedo/AL.

Figura 50: Mestre Capilé ao lado de uma de suas esculturas.



Fonte: Arquivo pessoal, 2015.

Incomodado com os esforços de sua mãe no processo de compra de cerâmica, se interessou em aprender o ofício e foi ser ajudante de seu primo Lula, passando por diversas etapas até conseguir produzir as próprias peças para ajudar a sua mãe. Ao conversar com Capilé você consegue perceber o orgulho em ser um mestre do barro. Apesar de não ter escolhido uma outra profissão, o fato de ter sido a necessidade o fator principal que lhe levou ao ofício, ele acredita que é ela a força que nos leva a fazer e aprender alguma coisa.

Se você nasce e cresce em uma pequena cidade que não oferece outras opções de trabalhos, você fica preso àquilo que já é de costume, o que é feito pela maioria, principalmente se na família alguém já trabalha com um determinado ofício". (Capilé, entrevista em 10/10/2009, concedida ao pesquisador)

(...) o aprendizado é o seguinte, ele vem da necessidade, você (...) a necessidade te obriga a fazer qualquer da sua vida, você necessita, você pensa em desdobrar e (...) é tentar onde consegue, a necessidade é quem

obriga você qualquer coisa na vida (...) do bem ou do mal (...) se necessita, mas se você passa pro lado do bem você vai aprender as coisas boas do mundo, mas do lado do mal, você passa pro lado do mal (...) e tudo eu venho a crer, eu mesmo particularmente eu acho que é o meio (...) se você vive numa província, numa comunidade que trabalha uma determinada coisa você obviamente vai aprender aquilo ali, eu acredito que é isso aí. (Capilé, entrevista em 10/10/2009, concedida ao pesquisador)

Do total de oito irmãos somente dois não optaram seguir o ofício de ceramista. Como todo menino do interior, sempre desbravou as redondezas, correndo para baixo e para cima, sem esquecer a sua baleadeira, que carregava na cintura presa pela pelo short. Todo dia ele estava em busca de uma nova aventura, e como sempre estava sendo observado pelos moradores da região face às suas traquinagens, ficou conhecido como Capilé. Gostando ou não, os moradores observam as suas atitudes e comportamentos e lhe atribuem algum apelido.

(...) quer dizer, Capilé é uma coisa, um menino traquino, porque quando eu era garoto, andava muito com aquelas baleadeira né, e não parava aí começou “você é um capilé” e daí (...) pegou. (Capilé, entrevista em 10/10/2009, concedida ao pesquisador)

Não teria apelido melhor e foi essa traquinagem que levou Capilé a se tornar um mestre, permitindo a busca de novas descobertas e a aprender a trabalhar com o barro, criando um estilo próprio para suas peças. Ao ver seu primo Beto Pezão, um artista respeitado na região e que só trabalha com esculturas, se encantou pela sua produção e como trabalhava com a argila. Ao ser incentivado por um colega que sempre lhe acompanhava, começou a produzir as suas primeiras esculturas. Ao observar uma escultura criada pelo mestre, percebemos logo a vida que consegue dar ao barro, adicionando expressões e características que só percebemos no homem.

Figura 51: Esculturas em tamanho real para presépio criadas por Capilé.



Fonte: Arquivo pessoal, 2010.

Figura 52: Detalhe das expressões das esculturas criadas por Capilé.



Fonte: Arquivo pessoal, 2010.

A forma como o mestre Capilé trabalha é diferenciada das outras cerâmicas, principalmente pelo fato de que ele não produz peças diversificadas para serem vendidas nas feiras e mercados. A sua produção está associada ao desejo e necessidade dos clientes que encomendam antecipadamente as peças, sejam elas sacras ou para decoração. O que o mestre gosta realmente de produzir são esculturas em sua maioria em tamanho real, que vão de imagens sacras a animais.

É gratificante perceber nas palavras do mestre a sua admiração em relação às esculturas, chegando a compará-las com mais um grande desafio superado.

(...) escultura, porque eu acho gratificante quando eu termino e eu fico só admirando, terminei uma obra. Pra mim já foi mais um obstáculo que eu superei. (Capilé, entrevista em 10/10/2009, concedida ao pesquisador)

Quando começou o ofício, dividia com seus primos um pequeno espaço nos fundos da casa de seu pai e com o aumento da produção, o espaço se tornou pequeno para tanta criatividade, forçando-o mudar a sua produção para um “salãozinho” que pertencia à tia de sua esposa. Com o passar do tempo e incomodado de se utilizar de um espaço que não era seu, viu a necessidade de possuir um local próprio, que pudesse transformar seus sonhos em realidade, que pudesse abrir a qualquer momento, independente da época. Com muito esforço, ele e sua esposa, hoje possuem a própria cerâmica, uma casa – próxima à sua residência, de ambiente simples, com paredes rústicas, mas que atende às suas necessidades e favorece a sua criatividade. Atualmente ele reformou o ambiente para se configurar melhor em relação ao ofício, o que permitiu um melhor aproveitamento do espaço, proporcionando uma arrumação adequada das peças para secagem e conseqüentemente a sua produção.

Figura 53: Fachada da antiga cerâmica de Capilé.



Fonte: Arquivo pessoal, 2010.

Figura 54: Fachada da atual cerâmica de Capilé.



Fonte: Arquivo pessoal, 2015.

É gratificante ver o quanto prazeroso é transformar um monte de barro em uma verdadeira obra prima e ainda mais quando o próprio criador eleva a sua criação à obra de arte, quando ele diz: “terminei uma obra”. A simplicidade e a ingenuidade são o que tornam Capilé um mestre, aquele que admira e gosta do que faz, sabendo que a cada obra, a cada dia de trabalho, foi superado mais um desafio, não o último, pois virão muito mais, e com certeza ele estará pronto para transformar o sonho em realidade.

Como qualquer outro mestre na cidade, Capilé também possui um ajudante, auxiliando-o a amaciar o barro, carregar as peças para a secagem e a preparar o bolo para a produção das peças²¹. O mestre possui um ajudante que hoje o considera parte da família, não que antes não o considerasse, mas pelo fato de que hoje é o padrinho do seu filho. Atualmente ele possui dois ajudantes, o José Wilker, recém chegado e ainda sem experiência no ofício, está começando. Já Ézio Santos

²¹ Os ajudantes do mestre Capilé não se sentiram confortáveis em participar na pesquisa, o que não permitiu a descrição de suas histórias e experiências.

Cardoso está com ele há 15 anos, começou cedo no ofício e mesmo passando por outras cerâmicas, foi na do mestre que ele se adaptou e evoluiu. Começou como todos os outros e atualmente possui a própria clientela, a maioria repassada pelo mestre, principalmente se o tipo e estilo do trabalho não for do seu agrado.

Capilé tem uma forma de trabalho diferenciado em relação às outras cerâmicas da cidade, ele tem na verdade preocupação na manutenção do ofício, busca demonstrar aos seus ajudantes que além de ganhar o tão sonhado dinheiro – mesmo que não seja o desejado – ainda é uma profissão valorizada e se você possui um diferencial, nunca ficará sem trabalho. Isso pôde ser comprovado durante as visitas, pois ele praticamente trabalha por encomenda. Capilé nunca se importou com a quantidade de sua produção, prefere focar seus esforços na manutenção do molde de qualidade especificado por ele.

5.2 PEDAGOGIA DO BARRO: A PARTILHA DE SABERES ENTRE MESTRE E APRENDIZ

Acredito que os espaços de cerâmica artesanal da cidade incorporam não só na sua estrutura física, mas também nos sujeitos envolvidos, uma dinâmica pedagógica própria, fruto da sociabilidade que estes ambientes promovem. São espaços que não privilegiam métodos verticais de relação educador/educando, mas uma relação harmoniosa entre mestre e aprendiz que tem como foco, novas formas de aprender e investigar coletivamente. Afirmo coletivamente porque os saberes dos aprendizes não são ignorados, a valorização é constante, dando ao aprendiz um sentimento de pertencimento, fazendo-o se sentir parte do meio, evitando assim, a reprodução da passividade comum aos processos pedagógicos tradicionais.

A pedagogicidade que flui no espaço é diferenciada, percebida pela estrutura física não muito convidativa à primeira vista, onde ferramentais e paredes sujas, associadas às vestimentas manchadas de barro dos mestres e aprendizes, contrastam com a estética das peças produzidas, mas que atendem às atividades rotineiras inerentes ao ofício. Como a etapa da modelagem é uma atividade exclusivamente masculina, as roupas que estes vestem se resumem a uma bermuda e uma camiseta (quando a usam). A liberdade neste sentido é facilmente

presenciada, não existindo uma preocupação efetiva em relação às vestimentas por parte dos mestres e aprendizes, mesmo na presença de clientes, turistas e durante esta pesquisa.

5.2.1 A motivação que levou o aprendiz a aprender e se manter no ofício

Ao querer fazer parte do ofício, mesmo que o motivo inicial não seja proveniente da admiração pela maioria dos garotos que procuram o mestre, o início na profissão não se torna prazeroso para eles, até porque este não têm a consciência das dificuldades e características exigidas para exercer a profissão. Ao conversar com os candangues dos mestres percebemos uma aflição no início do exercício do ofício.

Durante todo esse tempo, eu não tive outra opção para me encaixar em outro trabalho. Desde os meus quinze anos de idade, hoje eu tenho quarenta anos, então, são vinte e cinco anos de trabalho. Só que não foi vinte cinco só nesse trabalho. Já trabalhei na Usina Grande Vale, mas o tempo que eu demorei mais, que eu trabalho, foi durante mais de vinte anos mais ou menos. (Afrânio dos Santos, entrevista em 15/12/2015, concedida ao pesquisador)

A necessidade, basicamente a necessidade. Quando a gente começa a trabalhar logo cedo, no caso eu, comecei logo cedo, com uns sete anos de idade, comecei a trabalhar na cerâmica. Por incrível que pareça aprendi colocando as costelas na tábua, por que eu não alcançava no torno em baixo, então, o interesse em aprender foi muito mais do que ficar como ajudante, empelando o barro, colocando o bolo. Ai despertou o interesse em mim e eu comecei a aprender. Eu aprendi bem pequenininho colocando as costelas na tábua. (João Ivan, entrevista em 15/12/2015, concedida ao pesquisador)

Todos os candangues afirmam ter começado por necessidade, sem outra opção de trabalho, sendo este o principal motivo para a procura pelo ofício. A necessidade de que eles comentam está vinculada principalmente pela sobrevivência familiar, onde todos precisam ter uma renda para contribuir com as despesas. A procura desvinculada ao desejo, permite uma leitura superficial dos fatos, supondo que todos que estão ali são forçados a fazer o que não almejam. Para alguns esta situação é uma verdade, fazendo com que não durem o tempo necessário para aprender a profissão e são excluídos naturalmente da atividade.

Não é o caso de Afrânio e João Ivan, pois eles já acumulam 20 anos e 36 anos respectivamente na profissão, comprovando que a necessidade não foi um limitador para gostar e aprender a fazer peças de cerâmica.

O motivo do início da profissão em Santana do São Francisco se aproxima ao que Sennet (2009) comenta a respeito da iniciação dos jovens nos ofícios artesanais nas antigas guildas medievais. Era comum nesta época as famílias encaminharem os seus filhos para aprenderem um ofício para contribuir com suas famílias e conquistarem o respeito na sociedade. Em Santana não é diferente, mesmo não estando explícita nas palavras dos entrevistados, a família tem importante participação na escolha da futura profissão e a maioria dos jovens que não possuem uma atividade, são enviados pelos pais para aprender o ofício de oleiro, fruto da dificuldade financeira sofrida por eles na região.

Mesmo começando por necessidade, percebemos nas palavras de João Ivan um encanto em relação ao ofício desde o seu início. As dificuldades iniciais da profissão não foram encaradas por ele como elementos desfavoráveis, mas como elementos motivadores e desafiadores, fazendo-o superar as carências necessárias para algumas atividades, como por exemplo, a falta de estatura para subir no torno. Foi esta persistência e interesse em aprender que o tornaram um oficial da cerâmica.

Ao ouvir de João Ivan “Eu acredito que a profissão (...). Essa motivação tá caindo um pouco né? Mas o que motiva é ver ainda que a nossa profissão ainda vale a pena, de insistir.”, fica evidente o apego e o prazer em exercer a atividade de oficial, o responsável pela modelagem das peças. Acredito que quando ele afirma que “(...) vale a pena, de insistir,” ele está configurando a profissão como uma profissão que dá retorno, seja em parte financeiro ou na forma de sensações psicológicas que promovem um bem-estar à sua pessoa, que pode ser percebida nas suas palavras:

Não digo nem pelo ganho. Eu vou colocar o amor mesmo, vale pelo amor que a gente tem. Mas hoje em dia eu acho que (...) os nossos filhos hoje pra aderir a essa profissão não quer mais não. (João Ivan, entrevista em 15/12/2015, concedida ao pesquisador)

A interferência entre o mestre e o aprendiz permite a troca de experiências, gerando um comportamento de aproximação e de afetividade entre eles, geralmente

estimulada por um sentimento de recompensa, proveniente de objetivos traçados por eles e que tem como propósitos atender tanto as necessidades fisiológicas quanto psicológicas. Este comportamento, fruto da ação humana é explicado por La Rosa (2007, p. 169-170) e quando atingidos os objetivos revela uma sensação de benefício.

As cerâmicas se configuram como espaços sociais, ambientes tanto de lutas quanto de cooperação. Independente de onde e a característica do espaço, sempre que há a interação de pessoas, revelando a disposição de algumas em auxiliar os seus pares na execução de uma atividade. É a capacidade da percepção da necessidade do outro que motiva o sentimento de coletividade que é visto nas olarias de Santana do São Francisco, quebrando o sentimento da individualidade que nos faz parte, a partir do momento em que somos requeridos.

A coletividade intrínseca nestes ambientes faz com que sejamos interferidos pelos outros, reforçando a existência de razões coletivas para justificar algumas de nossas atitudes. Os hábitos dos outros é também o combustível da origem do nosso comportamento e de nossas motivações (HUERTAS, 2001, p. 47).

Para Afrânio dos Santos não é muito diferente, quando lhe foi questionado o que fez com que permanecesse por tanto tempo na profissão, ele disse:

Em toda minha vida eu achei bonita (...) o artesão, toda vida eu achei. Principalmente nessa cerâmica, aqui nesse setor que eu trabalho. É a única cerâmica que é diferenciada em tudo, é diferente delas todinhas. (Afrânio dos Santos, entrevista em 15/12/2015, concedida ao pesquisador)

Fica evidente o entusiasmo do candangue, principalmente em relação à estética envolvida no ofício, não a estética ligada às formas, tamanhos e cores, mas uma estética que está arraigada aos rituais de cada etapa da produção, gerando comportamentos e atitudes provenientes do momento em que as peças são produzidas. Apesar de fazer parte da cerâmica do mestre Chicô há pouco tempo, cerca de um ano, ele destacou o “diferente” como um ponto forte de sua permanência com o mestre. Ser diferente nas palavras de Afrânio não significa fugir do padrão, mas de permitir a ampliação dos seus conhecimentos por meio da participação em diversas atividades antes não vivenciadas.

Diferente por que aqui o processo é diferente. Eu trabalho com relação a pintura, a limpeza de peça, nas outras cerâmicas eu não trabalhei desse

jeito. Essa tem um pouco de dificuldade pra mim. Mas já tem um ano que eu trabalho aqui, então já deu pra aprender alguma coisa que eu não sabia, é por isso que até hoje eu estou aqui. (Afrânio dos Santos, entrevista em 15/12/2015, concedida ao pesquisador)

Justamente. A cada tempo que passa representa alguma coisa na frente pra a gente aprender, e é por isso que eu digo que essa cerâmica é diferente das outras. As outras cerâmicas não tem o mesmo processo daqui. (Afrânio dos Santos, entrevista em 15/12/2015, concedida ao pesquisador)

É esta possibilidade de sempre ter algo a mais a aprender, desafiando o ajudante, que permite uma percepção diferenciada acerca da sua formação, confirmada também pelo João Ivan quando diz: “Motivação de você pegar e tá criando e sempre modificando a peça, fazendo o que quiser.”

Ao “fazer o que quer”, entendo a oportunidade dada ao aprendiz de tomar as suas próprias decisões. Afirmo “dada ao aprendiz”, pelo fato de que temos a questão da autonomia em que o próprio aprendiz executa uma atividade, mas sem esquecer que esta por sua vez só lhe foi concedida pela capacidade e autonomia que o mestre possui em identificar o momento mais favorável para executar uma atividade sozinho.

João Ivan revelou durante as entrevistas dois elementos importantes em relação a sua formação, um é a importância da sociabilização durante o aprendizado e o outro, o momento do erro, que é encarado por ele também como um dos elementos promotores da motivação. Ao comentar que “A gente sempre vai aprendendo com as outras pessoas”, permite identificar o quanto necessário é a participação do mestre durante as atividades exercidas pelo candangue. A presença do mestre traz segurança, harmoniza e tranquiliza o ambiente, e mesmo que apenas em pequenos gestos, consegue orientar, corrigir e motivar a continuação da tarefa.

Percebi durante as visitas uma sólida relação inter-pessoal entre mestre e aprendiz, efeito do que Arendt (2007, p.15) afirma como uma necessidade de nos comunicar e de nos afirmarmos como homens no sentido da pluralidade, de seres que não são formados apenas de matéria, mas seres dotados de iniciativas e de conhecimentos que são frutos desta interação.

O fato do mestre não gostar de alguma peça, principalmente no que se refere à forma como esta foi concebida e a sua estrutura, não se configura como um componente desfavorável, me remetendo ao conceito de motivação pela negação. Quando uma atividade não é aceita ou foi executada diferente do modelo proposto, permite ao candangue quando pontuado pelo mestre ou pela própria compreensão,

perceber o que motivou a falha, levando-o a ficar “ligado”, como descreve João, dando condição de análise e correção da atividade.

Cada peça que eu venho fazer aqui, na semana que eu venho fazer, ele diz que quer assim, isso já é a motivação. Se ele chega pra mim e diz que não gostou de uma peça, eu já fico (...) ligado. Se ele não gostou e por que tem alguma coisa que está errada, então, qual o erro? Eu sempre pergunto a ele. "O erro é aquele bojo, você vai dar mais um bojo, vai dar isso e aquilo outro", aí eu tento aprimorar. Então, isso já é uma motivação pra mim, por que nessa motivação, de aprender, colocar tudo certo, eu sou daquela pessoa que se o patrão pede assim (...) eu já fico preocupado, matutando como é que eu vou fazer pra consertar aquele erro. (João Ivan, entrevista em 15/12/2015, concedida ao pesquisador)

É essa preocupação que João Ivan tem de colocar e fazer tudo certo, de se preocupar constantemente que me permite tecer algo a respeito do termo habilidade artesanal. Para a sociedade as escolhas profissionais acontecem principalmente pelas capacitações e não por critérios de habilidades. Ter habilidade não é fazer um curso, é aplicar os conhecimentos adquiridos, continuamente, até se sentir seguro naquela tarefa; é caracterizada pela prática do treinamento (SENNETT, 2009, p.64), que se tenha presente uma rotina e um ritmo (SENNETT, 2009, p. 299).

É esta a preocupação de João, de tentar evitar o erro, de adquirir habilidade, de atender aos critérios definido pelo mestre, que o tornam artesão. O artesanal associado à palavra habilidade assume um papel importante dentro deste contexto e não tem relação com o que é feito à mão. Na verdade traz um conceito peculiar básico e permanente do ser humano; a realização de uma tarefa cuidadosamente pensada e com esmero. É esta obsessão pela qualidade definida por Sennett (2009, p.19-21) que leva João ao fracasso, ao erro, não pela falta de habilidade, mas da constante interferência da obra, da falta de controle da obsessão pela qualidade (SENNETT 2009, p. 19-21).

Os mestres não agem ou pensam diferente de seus candangues em relação à motivação. O mestre Chicô tem uma linha de trabalho que quanto mais criativo você for na concepção de suas peças, mais motivado estará o auxiliar e mais visibilidade no mercado você terá.

Um dos fatores principais que eu faço pra que a motivação do aluno seja maior, o interesse seja maior, é pela criatividade de alguns detalhes que são inseridos na peça. Por que nós passamos por um momento, um tempo aí que só fazia peças utilitárias, a moringa, o pote, a jarra d'água, o filtro, e com o tempo, com o advento da geladeira, com o advento das garrafas

térmicas, muita gente foi deixando de comprar. Então, o comércio caiu bastante e o desinteresse foi muito maior, os jovens migraram pra capital, pra outras áreas esquecendo um pouco do artesanato e esqueceram de tal forma que eles acharam que não era muito rentável trabalhar ou não tinha futuro. Então, o que é que eu faço pra motivar um aluno? Eu tento mostrar a minha criatividade, que eu busquei ao longo desse tempo pra fugir um pouco da crise. Então, já que uma coisa já não estava dando, eu parti pra outro modelo de peça e comecei a trabalhar, fazer alguns desenhos nessas peças, e eles vendo a valorização, a comercialização, o interesse de alguns compradores nas minhas peças, por que sou criativo, muitos retornaram a atividade e hoje realmente já estão partindo pra uma criação própria. Então, a diversificação de modelos, a diversificação de modelos, de detalhes nas peças, peças hoje que não são mais utilitárias, pra colocar água, mas pra ornamentar uma casa, como essas mandalas mesmo, esses vasos. Então, isso motivou muitos jovens a permanecerem e a voltarem. Hoje nós temos uma boa quantidade, mas muitos ainda relutam a aprender. Eu tenho uma preocupação muito grande por que eu observo o seguinte: Carrapicho, terra do artesanato, aqui nós tivemos a passagem de muitos, pessoas famosas da Globo quando teve o festival de cinema em Penedo, eles vinham conhecer Carrapicho. Como eu frisei pra uma pessoa antigamente aqui, que eu tive no Rio de Janeiro em 88 e lá minha irmã era assinante da revista Claudia. Tinha um trechozinho em 88, bem assim em baixo (...) era aquela novela chamada "A gata comeu", da Globo, e tinha um pessoal dizendo que visitou Maceió e gostou muito, mas gostou mais ainda quando visitava Penedo, quando passou pro outro lado de Sergipe e viu uma cidadezinha, um povoadozinho chamado Carrapicho, terra do artesanato e sugeri que outras pessoas do sul que visitassem Carrapicho. Então, foi uma motivação muito grande isso também, não só você ser um inovador, na sua arte, em detalhes, tudo isso, mas a divulgação lá fora faz com que muitos se encorajem a permanecer nessa arte. Agora o que eu tenho receio, é que no futuro, com o advento da informática e tantas outras áreas promissoras do futuro, segundo eles dizem, muitos não queiram mais levar adiante a nossa arte e aí, até onde nós iremos? Nós ainda temos a jazida de barro que nos dá condição de sobrevivência, mas um dos pontos principais é o seguinte, muitas cidades que não tem a cultura do artesanato, hoje estão perdendo, hoje não tem, depende basicamente da prefeitura pra empregar os seus filhos, e aqui em Santana do São Francisco, antiga Carrapicho, nós temos como passar adiante, pra eles que essa arte é lucrativa. Eu mesmo digo que hoje eu atingi uma maturidade de tal forma no artesanato que eu não tenho inveja de profissional nenhum de outra área. Então, eu quero passar isso adiante, eu quero motivar e um dos pontos importantes é esse trabalho que você está fazendo, isso vai fazer com que nós nos sintamos orgulhosos de sermos artesão. Que dizer, um professor do seu quilate, sai da Aracaju, sai do seu estado de nascimento, sai da Bahia, pra dar um foco tão importante ao nosso artesanato, isso também é uma parte de fazer com que nós nos encorajemos a passar adiante e fazer com que alguns jovens dessa cidade possam se interessar no aprendizado, por que estou vendo que muitos temem por que não querem andar melado de barro. Eu não sei se é uma questão que envolve o namoro e a namorada não quer, mas você se melar pra fazer uma coisa linda, admirável pros outros, é muito importante. Então, eu quero passar pros jovens que eu também passei por essa situação, por que às vezes você tem um certo receio de sair com a mão meladinha de barro, mas hoje eu me sinto tão gratificado pelo o que meu pai me passou (...). (Chicô, entrevista em 12/11/2015, concedida ao pesquisador)

Nas palavras do mestre Chicô percebemos uma preocupação quanto a falta de interesse, principalmente pelos jovens, questionando que a reprodução, a

repetição na confecção e modelos de peças ainda eram aceitas onde ainda existia um mercado para as peças utilitárias. Ele destaca a criatividade como ponto forte da motivação daqueles que estão aprendendo o ofício. É essa criatividade, de melhorar as formas de produção, a criação de novos modelos de peças e a aplicação de adereços e desenhos às mesmas, que permitiu a valorização por parte dos compradores, fazendo-os retornar à sua cerâmica principalmente para encomendar peças. Algumas dessas peças são modificadas a tal ponto que são configuradas novas formas de usos, deixando de ser peças meramente utilitárias para assumirem a função de ornamentação. Um bom exemplo são as mandalas, provenientes de antigos alguidares e que hoje são pendurados nas paredes das casas e os grandes vasos que são utilizados para ornamentar os jardins.

(...) Os gregos trabalhavam muito com peças pra utilizar o azeite, vaso de água, perfume, água, mas de lá pra cá, algum tempo pra cá, quantas utilizações nós fazemos da arte, o artesanato. Isso aí é prato de parede, isso aqui é vaso pra colocar um arranjo, ou simplesmente ornamentar um canto de uma sala, e assim vai. Quanto mais você criar, quanto mais você for criativo, mais inovador, a melhor situação econômica chega. Por que o que aguça a curiosidade do comprador, do admirador da arte é realmente a inovação, ele chega e não tem uma coisa sempre da mesma forma, já tem outros detalhes, outros modelos, isso é motivação. (Chicô, entrevista em 12/11/2015, concedida ao pesquisador)

No momento em que o mestre apresenta as obras como meros artefatos e em outros com objetos de decoração, fica claro a sua obsessão por elas, não no sentido de pertencimento, mas que o prazer que teve ao concebê-las, permite ao mestre de chamá-la do que quiser, até obra de arte. Ao visualizar suas produções como arte, o que faz Chicô pensar que os objetos que produz são obras de arte? Acredito que a explicação esteja na subjetividade do ser humano, levando alguns pensarem que para ser arte é necessário ter apelo visual e estético, desmerecendo principalmente a história do objeto; é achar que arte só permite a sua contemplação por meio da sua beleza e forma, se esquecendo principalmente de outras funções imperceptíveis que causam reações diversas naqueles que a vêem (GELL, 2001, p. 175-176). Isto é comprovado quando o mestre Chicô comenta que suas peças aguçam a curiosidade tanto do comprador como do admirador da arte, pela inovação, pela diferenciação, permitindo um distanciamento visual das peças mesmo que estas tenham formatos parecidos.

Para Chicô são estas interferências que fazem muitos jovens permanecerem ou voltarem à cidade para aprender o ofício. Percebemos uma preocupação nas palavras do mestre quando este destaca a tecnologia como uma força contrária ao ofício de oleiro. A capacidade produtiva é destacada por ele como um diferencial da cidade e que outras não possuem, pois a grande quantidade de barro na região ainda é o que permite uma condição de sobrevivência. Noto uma angústia ao assumir a responsabilidade de passar a arte do ofício para os jovens, mostrar que ainda é lucrativa. Ao mesmo tempo uma serenidade na sua fala chama a atenção, quando se diz maduro no artesanato, nivelando o ofício de oleiro com qualquer outra profissão existente.

Um momento de sua fala deve ser destacado, “(...) Eu não sei se é uma questão que envolve o namoro e a namorada não quer, mas você se melar pra fazer uma coisa linda, admirável pros outros, é muito importante. (...)”. Ao associar o fato de não querer melar a mão de barro, porque a não quer que a namorada não o veja sujo pode ser um dos elementos que estão distanciando os jovens da profissão. Ao assumir que também já passou por isso revela a superficialidade que está no fato de você estar com as mãos sujas e que não interferiu em nada no profissional que é hoje e o amor que tem pela profissão. O amor e o sentimento de prazer de Chicô é representado na sua fala:

Hoje eu sou uma pessoa letrada, hoje eu sou um cara realizadíssimo, tô muito satisfeito com o artesanato e isso seja talvez o fator primordial pra que os futuros artesãos se motivem, pra não deixar essa arte acabar. (Chicô, entrevista em 12/11/2015, concedida ao pesquisador)

5.2.2 A relação entre mestre e aprendiz

Para o mestre Capilé uma das principais preocupações é estar sempre presente, assumindo quase o papel de um pai, próximo à sua cria para auxiliá-lo quando necessário. A harmonia não existe só no ambiente, mas na relação interpessoal valorizando o aprendizado, permitindo até que não seja dada uma ordem para a realização de uma tarefa, cada um sabe o que e quando fazer.

É a melhor possível. A gente tem que manter o ambiente harmônico. Por que é que eu digo harmônico? Você vem aqui, trabalha comigo, eu peço pra

ele fazer, eu peço, eu não obrigo nem ordeno, eu peço. A partir do momento que você quer obrigar, exigir, mesmo que você pague, você vai desestimular, porque ser humano tem aquela mente que não gosta de ser chamado a atenção, e se precisar só em particular, que outras pessoas não perceba, porque se você vai chamar a atenção e que algumas pessoas perceba, ele vai ficar sentido e pode até lhe deixar, lhe abandonar. É por isso que a gente tem que trabalhar em harmonia, com sincronia. (Capilé, entrevista em 12/11/2015, concedida ao pesquisador)

O desestímulo para Capilé pode ser desencadeado pela utilização errada da autoridade sobre o seu aprendiz. Ter autoridade neste sentido não é estar no ponto mais alto da cadeia produtiva da cerâmica, é ser reconhecido no ambiente social e pelos seus auxiliares, tanto pela sua perícia no saber fazer e pelo comportamento ético inerente à profissão. Esta autoridade em questão já era reconhecida na época medieval e quem asseverava a riqueza de um nobre era um artesão, mais especificamente o ourives, em que lhe era reconhecido não o seu poder econômico, mas o respeito à atividade e a autoridade que exercia (SENNETT, 2009, p. 75).

A questão destacada por Capilé é não obrigar o jovem a fazer algo, impondo de forma coercitiva a realização de uma tarefa, é respeitar as diferenças e possuir abordagens compatíveis com o nível de dificuldade da mesma; só assim é possível a convivência sincrônica e harmoniosa entre mestre e aprendiz.

A harmonia destacada por Capilé é percebida quando ele reconhece os seus candaugues como parte da própria família. Como de pai para filho e a grande responsabilidade que sente em auxiliar os seus ajudantes, faz com que seja recriminado por outros colegas do ofício no momento em que repassa alguns de seus trabalhos – que poderiam aumentar o retorno financeiro – tudo isto como estímulo para o ajudante perceber que ele está preocupado em prepará-lo para o futuro.

Com certeza. É tamanha a responsabilidade que eu sinto para com eles, que quando algumas pessoas vêm, um cliente, que um pedido é voltado pra mim, eu acarrejo pra ele: "olha, isso aí você faça, isso aí você vai ganhar esse dinheiro aí". É tão a tamanha preocupação que às vezes eu paro meu serviço pra vim ajeitar pra que ele faça, por que se você não tiver essa preocupação, ele vai sentir que você não tem interesse de preparar ele mais pro futuro do que ele já é. Sempre que eu tô aqui eu sempre paro. Eu tenho um colega chamado Wellington que: "rapaz, você deixa o seu pra auxiliar o dos outros?". É tamanha a minha preocupação, que eu paro o meu pra fazer isso, pra montar, pra pegar um pedido passar pra ele, é tamanha minha preocupação porquê (...) eu tenho eles aqui não só como ajudante, mas como um irmão, nos transformamos numa família (...). (Capilé, entrevista em 12/11/2015, concedida ao pesquisador)

A proximidade do mestre e aprendiz se torna tão coesa que a confiança e o reconhecimento do artífice não só como patrão, permite que este faça parte da família do auxiliar. Esse reconhecimento só comprova o afeto e respeito que tem pelo mestre e o meio que encontra para retribuir é trazê-lo para perto de si. Ézio Santos Cardoso, ajudante de Capilé, começou em outras áreas, passando por várias empresas, vindo se firmar na cerâmica do mestre. Trabalha a bastante tempo com o mestre e o forte vínculo criado neste período fez com que o convidasse para ser padrinho de seu filho.

(...) Ele tá incluído na família, porque é quase isso, por sinal, eu sou padrinho do filho dele. Eu ajudei ele, todo meu pensamento é voltado a ajudar eles, a desenvolver. Eu não viso só meu lado, tem que visar o lado deles, porque ele praticamente é (...) começou trabalhando aí nessas firmas, depois saiu e ficou sem emprego e depois chegou aqui e não quer sair. Eu me mudo, se eu me mudar pra outro setor e ele vai. (Capilé, entrevista em 12/11/2015, concedida ao pesquisador)

É esta relação de quase pai e filho que emana nas olarias da região que Capilé destaca. Nesta relação, não havia um sentimento protetor do mestre, ele encarava a vontade do jovem em aprender quase que como o processo de educação de um filho. A confiança deve ser conquistada, galgada passo a passo, cabendo ao ajudante demonstrar responsabilidade e interesse em aprender, só assim lhe era permitido a realização de uma das tarefas mais almejada por eles, subir no torno.

(...) hoje está muito mais fácil, mas em tempos passados, nos primórdios do artesanato aqui, o meu pai já me dizia que na época dele ele tinha que trabalhar pesado ajudando na cerâmica, por vários meses, pra que depois, o proprietário da cerâmica, pudesse dar, com a confiabilidade adquirida, condições dele usar a mesa de trabalho quando não estivesse mais em uso pelos artistas que trabalhavam na cerâmica. Então, essa permissão era dada nesse sentido, depois que ele fazia todo os trabalhos, as obrigações dentro da cerâmica, que ele tinha uma oportunidade pra poder usar a mesa com a permissão do dono. Hoje não, hoje a gente já facilita pra alguns, que usam a hora que quiser, desde que tenha um tempo vago, mas segundo meu pai era assim, ele entrava com a confiança, garoto, e ia aprendendo todas as etapas ali, desde o preparo do barro, até ter a condição de subir na mesa de trabalho pra poder começar a iniciar o seu aprendizado. Mas não era tão fácil assim não... (Chicô, entrevista em 12/11/2015, concedida ao pesquisador)

Não pense que é fácil se tornar um mestre. Mesmo em tempos passados era um conjunto de atividades que tinha que exercer, desde limpar a cerâmica, preparar

o barro, preparar o bolo para a modelagem, até que conquistasse a autorização do mestre para subir na mesa de trabalho. De acordo com o mestre Chicô, hoje tudo está facilitado, acredito eu, pela grande deficiência de se conseguir novos jovens que queiram exercer o ofício, permitindo às vezes a quebra de regras como forma de motivação da profissão.

Todo professor, seja em que área for, ele tem alguns momentos de rispidez quando a coisa não sai ao seu modo. Como um professor muitas vezes se cansa de tanto explicar e muitas vezes o aluno relaxado não dá a menor importância e não adquire o aprendizado. Assim também é na cerâmica. A gente quando colocar um garoto pra trabalhar na cerâmica a gente observa também, mas a gente passa pra esse ajudante todo um conhecimento adquirido ao longo do tempo, pra que ele também observe e assimile. E ao se interessar, a gente expõe pra ele como ele deve pegar uma peça, como ele deve até cortar uma peça da tábua, então ele precisa de um aprendizado. Não diferencia de outros métodos, é preciso passar por um período de adaptação, um período de conhecimento, para que ele possa conhecer basicamente como é o ofício da cerâmica, pra que depois ele possa ser um ajudante propriamente dito. Ele não pode simplesmente ser uma pessoa que chegou aqui por que está precisando de algo, dez ou vinte reais, cinquenta reais por semana pra ajudar em casa e já ser um ajudante, não pode. Ele tem que passar por um processo do conhecimento, esse processo de aprendizado é que vai condicionando o mesmo a ser futuramente um ajudante, um ajudante de serviços gerais aqui na cerâmica. Então é preciso conhecer todas as técnicas, todas as etapas. (Chicô, entrevista em 12/11/2015, concedida ao pesquisador)

Percebo neste contexto, onde prevalece a oralidade como o principal meio de transmissão de habilidades artesanais e capacitações, que as razões sociais assumem um papel forte sobre as razões pessoais, muitas vezes impondo regras ao aprendiz que se sente obrigado a obedecer (SENNETT, 2009, p.32). A obediência identificada nos comentários do mestre Chicô além de ser considerada como um elemento motivador para o aprendiz em querer aprender, é antes de mais nada visto como um requisito importante para o mestre. Ser obediente na olaria não tem nenhuma relação de submissão e deve ser encarada como o combustível para a concretização do objetivo de ser mestre.

Chicô se coloca no papel de professor quando está ensinando uma atividade ao mesmo tempo em que tece a respeito da relação entre mestre e aprendiz. Aparentemente, fruto da harmonia que existe no ambiente das olarias, parece que todo o processo de aprendizado acontece como um barco navegando em mar calmo. Isto não é uma verdade, ao ponto que o mestre expõem momentos de rispidez e de cansaço quando o ajudante não atende às expectativas durante sua explicação. Ao comentar, "(...) E ao se interessar, a gente expõe pra ele como ele

deve pegar uma peça, como ele deve até cortar uma peça da tábua, então ele precisa de um aprendiz.”, permite identificar que a relação entre eles não é fácil e constantemente você tem que trabalhar a atenção do auxiliar, tornando uma relação conturbada inicialmente pela desconfiança até que o mestre identifique o interesse do mesmo.

Ficam claros momentos de angústia e rispidez no discurso de Chicô quando ele comenta quando algum jovem o procura meramente com foco no ganho. Esse comportamento só exalta os sentimentos do mestre, preferindo dar oportunidade apenas àqueles que realmente querem aprender o ofício. Ao comentar “(...) ou você quer ou não quer, se você não quiser não vou perder meu tempo em passar minha técnica de aprendiz.”, percebo uma hostilidade em relação ao interesse do jovem, que na maioria das vezes abandona o aprendiz.

A técnica do artesanato em cerâmica, ela se assemelha muito a de um treinador de futebol quando quer descobrir novos talentos. Muitas vezes os técnicos são rígidos, como deve ser ou deveriam ser alguns mestres do artesanato do passado. Muitos explodem instantaneamente, "tá errado, não é assim, eu lhe ensinei dessa forma", como um treinador que está treinando garotos pro futuro, ele faz o quê, ele fica observando. Mas muitas vezes, nessas observações, ele faz colocações, "olhe, a bola não deve ser recebida dessa forma, você teria que matar no peito, você teria que passa pro seu coleguinha mais adiante". Desta mesma forma aqui é o proprietário da cerâmica, o artesão quando na formação de um aluno, nesse aprendiz, ele também é exigente. Ele observa quando ele se coloca, desde a formação do início, desde quando ele está como ajudante até a formação do artesão propriamente dito. (...) (Chicô, entrevista em 12/11/2015, concedida ao pesquisador)

Ao relacionar o processo de formação do aprendiz ao processo de formação de um jogador de futebol, Chicô traz à tona o caráter agressivo do treinador em contrapartida ao comportamento do mestre em cerâmica. Apesar da agressividade analisada por ele não configurar maus tratos, muito menos desrespeito ao jovem, o fato do treinador ter reações instantâneas, em sua maioria em um tom mais alto, não se configura uma prática da formação do mestre em cerâmica. A agressividade destacada pelo mestre e que se configura uma praxe nas olarias está pautada na paciência, na observação dos fatos, na forma como o aprendiz se comporta antes e durante as tarefas, exigindo-os ao máximo, porém evitando um combate mais direto entre mestre e aprendiz.

Adiante o mestre Chicô ao mesmo tempo em que demonstra rispidez no processo de formação, comenta da necessidade da paciência dentro do processo,

revelando não só o cuidado com a relação mestre/aprendiz mas também o sentimento paternalista.

(...). Mas, algumas vezes a gente deixa, pra que ele veja que aquela técnica está errada, então é preciso que a gente refaça, oriente a forma necessária, a forma correta dele manusear a peça, de puxar a peça, em todas as etapas da cerâmica. Você tem aquela fase que você é muito insistente e tem aquela fase que você é paciente, por que se trata de um aprendiz, que você também tem que entender que ele está se colocando pela primeira vez naquele ofício. Você também não vai exigir dele um conhecimento muito grande por que ele tá, aprendendo, e como ele é um aprendiz, a gente tem que ser paciente em certos momentos. Mas o comportamento nosso é esse, daquela pessoa que quer a perfeição, é daquelas pessoas que é um pouco ríspida, nós somos as duas coisa, insistente e ríspido mas ao mesmo tempo paciente. (Chicô, entrevista em 12/11/2015, concedida ao pesquisador)

A maioria das olarias artesanais de Santana do São Francisco, como a do mestre Chicô, fazem parte do mesmo terreno ou são conjugadas às casas. É esta proximidade que promove o ambiente familiar, e transforma mesmo que temporariamente o mestre em pai. Para Chicô, “(...) qualquer um que esteja trabalhando comigo aqui, eu os trato da mesma forma como trato os meus filhos. É um vínculo que existe que a gente não pode inalienar, não pode separar, é uma coisa que está vinculada ao artista, ao artesão, aos proprietários de cerâmica. (...)”.

Nos comentários abaixo, percebemos uma inserção constante do mestre que está sempre atento às diversidades que acontecem, principalmente quando o candangue está aprendendo a modelar uma peça. É esta interferência, é este cuidado para com seu ajudante, o querer estar sempre perto, que converte a ansiedade, o não saber do aprendiz, em confiança na realização da atividade.

Geralmente é o seguinte, a gente oraliza. Geralmente a gente tá ali passando pra ele. Ele tá ali sentado na mesa de trabalho e agente tá orientando verbalmente. Quando ele não se adapta bem, aí é onde acontece a interseção do mestre. “Peraí, tira a mão, continue empurrando, arroche,” aí você vai e mostra essa técnica na prática. Há uma interação entre o mestre e o aluno. (...) (Chicô, entrevista em 12/11/2015, concedida ao pesquisador)

João Ivan, candangue de Chicô, declara em suas palavras a importância do bom relacionamento no processo de aprendizagem, permitindo às vezes até não reclamar da execução de uma atividade. É isto que faz com que as pessoas gostem dele e do seu trabalho. Estar pronto e ser proativo é muito importante neste tipo de ofício; o querer aprender ou pelo menos tentar fazer valoriza aqueles que estão

iniciando na profissão. A tranquilidade com que constrói o seu discurso nos deixa evidente a relação de amizade que tem com seu mestre.

Eu saí de uma linhagem de uma outra cerâmica (...) onde eu fazia filtro, jarro. Quando eu vim para cá, pra trabalhar com ele, eu trabalhei com outro tipo de modelo de peça. Sempre no início você fica incomodado, por que não tem aquela (...) aquela coisa pra fazer a peça né? Mas aí, eu creio que as pessoas gostam quando eu tô trabalhando, por que eu não sou uma pessoa de reclamar. Vamos fazer? Vamos. Se não der, eu também não sou difícil de dizer que não dar pra fazer, né? Eu tento, eu tento fazer. "Ó, é essa peça aqui, saiu do seu gosto?" Eu sempre coloco assim, "tá bom?" "Tá!" Então vamos fazer. A relação depois comigo, eu e ele, eu acho que não é sempre como patrão e empregado, é como amigo né? (João Ivan, entrevista em 15/12/2015, concedida ao pesquisador)

Ao ser questionado se quando erra ele procura ajuda, ficou claro em sua resposta, a relação harmoniosa e amigável que tem com Chicô. Ao errarmos uma tarefa, tentamos corrigi-la antes mesmo do conhecimento do professor, tentamos fazer com que ele não saiba do acontecido em detrimento de achar que somos bons alunos. Na olaria do mestre Chicô é diferente, ele estimula os seus candangues a se dirigirem a ele independente do resultado, favorecendo uma discussão entre mestre e ajudante na consecução da atividade. Isto pode ser compreendido quando João Ivan comenta:

Não, eu fico pra mim mesmo. Quando eu erro aí eu, "poxa eu errei". Às vezes até eu mesmo falo com Chicô, "rapaz, eu errei nisso". "Rapaz, isso aqui realmente está ruim", "tá errado, mas não vamos desmanchar, não, a gente dá um jeito na peça". Aí ele dá um jeito na peça. (João Ivan, entrevista em 15/12/2015, concedida ao pesquisador)

Quando erramos ou quando não gostamos de algo, os comentários sobre o fato são normalmente encarados de forma negativa, como uma repreensão, interferindo diretamente naquela relação. Em todas as olarias, a liberdade que é dada ao candangue para se aproximar do mestre e expor os próprios erros amplifica ainda mais a relação, permitindo a João Ivan encarar a crítica como um elemento motivador de seu aprendizado.

(...) Se ele chega pra mim e diz que não gostou de uma peça, eu já fico (...) ligado. Se ele não gostou e por que tem alguma coisa que está errada, então, qual o erro? Eu sempre pergunto a ele. "O erro é aquele bojo, você vai dar mais um bojo, vai dar isso e aquilo outro", aí eu tento aprimorar. Então, isso já é uma motivação pra mim, por que nessa motivação, de aprender, colocar tudo certo, eu sou daquela pessoa que se o patrão pede assim (...) eu já fico preocupado, matutando como é que eu vou fazer pra

consertar aquele erro. (João Ivan, entrevista em 15/12/2015, concedida ao pesquisador)

5.2.3 O processo de transmissão/preleção/ensino

Como comentei anteriormente, ser mestre não é fácil. Não pretendo com esta afirmação colocar o ofício de oleiro como uma das mais difíceis, muito menos desestimular aqueles que queiram algum dia se aventurar a melar as mãos com o barro e modelar. Quero chamar a atenção para uma profissão que exige principalmente do aprendiz uma dedicação e paciência na jornada do aprendizado. Ao mesmo tempo, não excluo o papel do mestre neste processo, na verdade, reconheço-o como um facilitador, que conjuntamente com o seu aprendiz, constroem o conhecimento e promovem a permanência do ofício.

Para ser mestre, antes de mais nada é preciso ter paciência. São muitos passos que o aprendiz tem que passar antes de subir no torno, é necessário respeitar a evolução das etapas segundo os critérios do mestre. Em relação ao aprendizado Chicô comenta:

Primeiro você teria que se melar, melar toda a sua mão, por que dificilmente você chegaria a ser um mestre sem que você passasse pelos primeiros processos, primeiras etapas. Você teria que passar por uma aula, de conhecimento. Eu teria que transmitir pra você como é que funciona a técnica do barro, a técnica do aprendizado. O que é o barro? Em que ponto o barro deve estar pra que possa ser manuseado no torno. O barro não pode ser muito duro, não pode ser muito áspero. Então, todo esse conhecimento, essa gama de conhecimento, eu teria que passar pra você. Não é a sua vontade de querer ajudar ou querer ser um mestre, você tem que passar por um processo de aprendizagem. Tudo isso seria necessário, assim também na formação do ajudante. (Chicô, entrevista em 12/11/2015, concedida ao pesquisador)

Nos comentários de Chicô percebemos uma pedagogia envolvida no processo de formação do mestre. Fica claro a obediência aos níveis de formação, fazendo com que o aprendiz, antes de aprender a modelar o barro, conheça outras tarefas. A unificação no discurso entre o mestre Chicô e o mestre Capilé é percebida quando discorrem sobre o começo no ofício, a necessidade de fazer com que o aprendiz inicie conhecendo o barro é importante para a sua formação.

A primeira coisa é ensinar a você como preparar a argila. Porque se você não tiver esse conhecimento de preparo da argila, não adianta. Você vai pegar uma argila ali sem tá pronta e não sai nada, porque um lado mais mole, um lado mais duro, aí vou ensinar a você como você aprender a processar a argila manualmente, que no toque das mãos você vai sentindo, algumas impurezas tocam nas suas mãos e você tem que ir tirando ela, aí você vai apertando ela. É tipo uma terapia, você vai amaciando ela e vai sentindo entre os dedos, quando ela fica no ponto. Os primeiros dias você vai tendo uma dificuldade até o processo de você atingir o conhecimento do toque, aí você vai sentir que aquela tá pronta. (...) (Capilé, entrevista em 12/11/2015, concedida ao pesquisador)

Adiante, o mestre Chicô expõe a importância do aprendiz em passar pela primeira etapa, o empelamento, etapa que acontece a preparação da argila. Não menos importante que as outras, é no empelamento que o aprendiz vai desenvolver a sensibilidade de trabalho com o barro, é nela que ele vai sentir com as próprias mãos a umidade ou ressecamento. Com um barro muito mole não será possível modelar, pois a peça não se manterá em pé; um barro muito duro, ele não conseguirá puxar o barro, pois estará mais seco; um barro com impurezas irá dificultar a etapa da modelagem e do acabamento.

Não é simplesmente só querer. Como eu falei, ele tem que saber um pouco da técnica do artesanato. Um dos primeiros processos pra que ele possa ser inserido nesse contexto do artesanato, é ele saber em que ponto o barro deve estar pra que ele possa bater o bolo. É preciso ele tirar o barro do montante que vem da jazida, e espalhá-lo, pra que ele possa endurecer um pouquinho até a base de poder dar a condição de armar a peça. Se o barro está muito mole, você não consegue armar, a peça desaba. O barro muito duro, fica muito difícil de você puxar, então ele tem que estar numa base, que é preciso um conhecimento. Ao longo de 10, 15 dias, ele trabalhando constantemente na cerâmica ele vai conseguir esse conhecimento. A gente passa pra ele, olhe, o barro não pode endurecer mais que isso, não pode ficar mais mole que isso. Essas etapas ele tem que conhecer. Então, vai depender também, do interesse dele, por que tem muitos que querem ganhar o dinheiro mas não querem aprender, querem simplesmente fazer de conta que ganhou o dinheiro e depois não aparece mais. Quem tem vontade mesmo de aprender o ofício, tem que passar por todas as etapas. Tem que saber a que ponto o barro deve estar depurado ou não, por que o barro vem da jazida, mas ele vem semi-pronto. É preciso passar por um processo de empelamento, onde o ajudante vai bater esse barro, pra poder não ficar bolhas de ar no interior do barro, do bolo. É preciso saber se tem pequenas impurezas no barro, como pedaços de madeira, pedrinhas, que possam dificultar o processo de caneamento da peça. Depois que ele adquire todo esse conhecimento, que ele conhece todas as etapas, aí é que ele pode aspirar a condição de um ajudante. (...) (Chicô, entrevista em 12/11/2015, concedida ao pesquisador)

Um característica desenvolvida pelo mestre Capilé e que de certa forma tem facilitado o ensino do ofício é a técnica de moldagem durante a preleção para aqueles que estão começando. A forma e os elementos que utiliza para ensinar me

permite defini-lo como o verdadeiro artesão ou artífice. Não importa como o chamamos, o que quero destacar neste momento é o seu engajamento e a dedicação que possui em ensinar o ofício (SENNETT, 2009) percebidos nos comentários e atitudes do mestre.

" (...) Ai eu chego e digo: "vamos ver aqui, você quer fazer uma peça mais rápida?" Ai eu rapidamente eu vou o quê? Transformo num molde, pra estimular você, porque tem que ter a parte do estímulo. O que é o estímulo? É você preparar hoje pra hoje você ver ela pronta. Faço o molde disso aqui, eu aperto aqui e você olha aqui e poxa! Agora tente você. Você vai, tenta, ai a ave não saiu. "Desmanche essa. Você vai ter que apertar ela mais, aperte" ai ele "mas não (...)", "aperte, agora puxe", ai ficou normal. Aí você vai ter aquele estímulo, "poxa, consegui rapidamente". Aí você vai de novo, aí na outra parte você vai desmontar, aí não ficou bem não, agora você vai ter que ter puxar de um lado pro outro até chegar no ponto ideal, enquanto a argila macia, nem mole nem dura, tem que tá no ponto. Aí você consegue fazer aquela parte e daí por diante você já vem no outro dia com mais estímulo. Às vezes você dá uma rateada e pede uma orientação de novo, aí eu vou e oriento você. Você com no mínimo dois meses e no máximo três meses você tá pronto. (...) (Capilé, entrevista em 12/11/2015, concedida ao pesquisador)

O engajamento que chamo a atenção é muito bem discutido por Wenger (1998) a cerca das comunidades de prática. Para Wenger (1998) uma prática não existe por si só, é necessário que as pessoas se engajem em ações em que ocorrem negociações acerca dos seus significados. É esse compartilhamento que permite a definição das competências que se espera dos sujeitos, bem como as oportunidades de engajamento em diferentes níveis.

A nomenclatura exposta por Sennett (2009) no que diz respeito aos termos artesão e artífice, deve ser cuidadosamente pensada quando nos referimos à produção artesanal de cerâmica em Santana do São Francisco/SE. Nos discursos dos sujeitos da investigação pude perceber uma distinção entre artesão e mestre. Para Sennett (2009) o conceito de artesão ou artífice está associado àquele sujeito que domina um ofício em sua completude, muito diferente do que acontece em Santana. O artesão para o mestre Chicô é aquele profissional que sabe executar algumas tarefas inerentes ao ofício, mas que ainda faltam conhecimentos, atitudes e um certo nível de amadurecimento que lhe transformariam em mestre.

O artesão é aquele que aprendeu, o mestre, é aquele que é mais dedicado, ele é mais refinado na sua arte, ele se destaca, ele se diferencia, o mestre é criador (...) a obra dele é a criatura. Um artesão é um simples fazedor de peça. Existe uma diferenciação muito forte, o mestre, é o mestre, ele está

acima do artesão. Ele tem outras características que o artesão comum não tem. (Chicô, entrevista em 12/11/2015, concedida ao pesquisador)

Apesar de existirem diversas tarefas a serem executadas antes e após a modelagem, ao discorrer seu comentário abaixo, Chicô vincula a etapa da modelagem como sendo a principal, a que realmente tem a capacidade de transformar o candangue em mestre.

(...) Pra realmente ele habilitar ter a condição de um artesão pra fazer a peça, é preciso que ele passe no mínimo de seis meses a um ano, treinando todos dias, pra ele conhecer como é o processo de aprofundar o bolo, fazer a espessura do fundo, puxar, depois ele tem que conhecer técnicas de puxada de dedo. Se for um bolo muito grande, puxada de palma de mão, onde a força é muito maior, então, essas etapas são muito (...) são muito grandes, até você chegar a ser um artesão, você passa por muitos aprendizados. (...) (Chicô, entrevista em 12/11/2015, concedida ao pesquisador)

Em alguns momentos no discurso de Chicô percebemos o uso da palavra artesão tanto para representar o próprio artesão, no sentido puro da palavra, quanto o mestre. Ao comentar "(...) Por que tem muito artesão, como em qualquer área, que formam uma peça e a peça não tem qualidade nenhuma. (...)", ele está se referindo ao artesão puro, o que sabe executar a técnica. Porém quando ele discorre: "(...) No artesanato não, nós queremos que atinja a perfeição, a maturidade nesse sentido, pra que ele possa realmente ser um artesão propriamente dito. (...)", existe um outro significado, ele está se referindo ao mestre.

Essa maturidade, o querer a perfeição explicita por Chicô, só é possível frente ao conceito de empreendimento conjunto apresentado por Wenger (1998). O empreendimento que discutimos se refere aos objetivos fixados pelos seus participantes, tanto o mestre quanto o aprendiz. A negociação do empreendimento no contexto das olarias em Santana do São Francisco/SE, leva à definição de compromissos mútuos, definindo o que fazer e o que não fazer, o que dizer e o que não dizer, em que prestar a atenção e o que ignorar, e até quando uma peça foi bem desenvolvida e se precisa ser aprimorada. Este é o papel do mestre, pois sendo o sujeito mais experiente sabe diferenciar facilmente as normas e o que se espera do novo membro, no caso o aprendiz.

Percebo uma clara diferença entre os dois usos do termo artesão no depoimento de Chicô. Para ele o verdadeiro artesão, o mestre, deve possuir conhecimento diversificado, ter condição de construir suas próprias peças. A

construção neste caso está associada à criação e não à reprodução, o que é muito comum perceber em algumas olarias da cidade. O mestre deve ser capaz de materializar a sua idéia mesmo sem antes ter executado a peça anteriormente, analisando e identificando o ferramental, a quantidade de barro necessária para a construção da peça, enfim, tem que visualizar todas as etapas mentalmente.

A diversidade pedagógica encontrada nas olarias permite a formação diferenciada do mestre. A prioridade dada pelo mestre Capilé sem dúvida se diferencia da forma como atua o mestre Chicô quando estão ensinando os seus aprendizes. Sem desmerecer um ou outro, vejo um ponto positivo e muito comum quando estamos discutindo o processo de formação, a existência de formas distintas de transmitir um conhecimento. Como Capilé trabalha mais com esculturas, seu foco de trabalho se diferencia do de Chicô, o qual tem a sua produção direcionada à modelagem.

Uma característica percebida na olaria do mestre Chicô e comprovada em seus comentários é a relação que ele faz com a arte, mais especificamente com as questões estéticas envolvidas na produção artesanal de cerâmica. Percebi durante as visitas e aplicação das entrevistas, o entusiasmo em sua face tanto quando executava a ornamentação de suas peças quanto conversávamos sobre a produção. Era evidente em todos os momentos o prazer que tinha em ser mestre do barro e pela possibilidade de manutenção do ofício.

Um dos principais critérios com que faça que eu seja exigente, com aquele que quer aprender o ofício do artesanato em cerâmica, é por que eu não quero que eles sejam um péssimo artesão, um ruim artesão, uma pessoa que não saiba fazer uma peça, como uma arte, por que a arte tem uma parte conceitual que quer dizer transformação do bruto no belo. Então você não vai ter um formador, um artesão, um mestre no futuro sem que você não aprenda as técnicas necessárias. Então, eu acho dessa forma, eu observo dessa forma. A gente tem responsabilidade, por que você não quer pro futuro uma pessoa que não tenha capacidade de dar uma extensividade do que você passou. De repente uma pessoa chega aqui e, Chicô é um bom artesão, mas o aluno dele pelo amor de Deus, parece até que não teve técnica, parece até que ele não passou os seus conhecimentos, parece que ele se privou de passar algumas técnicas. Eu me dedico da melhor maneira possível para que aqueles que trabalham aqui aprendam da melhor maneira possível. Eu já passei até técnicas de como introduzir o carimbo na peça, como ele diversificar o uso da carretilha no desenho, então, tudo isso são responsabilidades que nós temos e que nós transmitimos para os aprendizes para que eles sejam no futuro, bons representantes do artesanato como nós somos hoje. (Chicô, entrevista em 12/11/2015, concedida ao pesquisador)

Ao comentar sobre a “(...) transformação do bruto no belo”, fica evidente a relação das peças com a estética no que diz respeito a sua forma, tamanho, cores. Não que esta estética não seja fundamental para o destaque comercial de sua produção, mas sua preocupação incide numa estética que está embutida nas suas ações e técnicas utilizadas na produção, como por exemplo, a inserção do carimbo na gravação de desenhos nas peças. Demonstra uma preocupação quanto a responsabilidade na formação de seus candangues, como no ensino de técnicas que só podem ser visualizadas em sua olaria e que quando aplicadas corretamente, são transformadas na estética que conhecemos.

Entre seus pares é comum a discussão sobre a qualidade envolvida na produção e esta pode ser percebida somente por olhos e ouvidos apurados. Uma boa peça, aquela que seguiu parâmetros exigentes da produção artesanal, traz características como: espessura uniforme da parede da peça; uma base mais reforçada, permitindo uma maior resistência a impactos; falta de bolhas e impurezas em toda sua estrutura. Ao atender estes critérios, permite a produção de um som diferenciado quando batemos em sua parede, revelando a estética invisível que o mestre Chicô tanto se preocupa. Sobre isto ele discorre:

(...) A peça tem que estar compactada. Quando o artesão faz a peça, nós exigimos que ele compacte a peça no apertar do barro, o barro é comprimido, o bom artesão faz sempre isso. E no puxamento da peça, a gente vê a uniformidade da espessura da peça. Peça com uma pequena rachadura, qualquer tipo de defeito é expurgada, é excluída daquele processo seletivo. Isso também faz parte, a gente não vai levar pro forno uma peça mal feita, uma peça torta, uma peça que sofreu um amassado não pode ir. Então, há um processo seletivo também nessa escolha. Após a queimação, se ela estiver turva, ela também não pode ser comercializada facilmente, mas isso depende muito das peças. Se for uma peça que vai ser pintada, você maqueia com a tinta, mas se for um filtro? Se for uma moringa? Ninguém quer uma moringa queimada, com excesso de pressão de fogo, ninguém quer uma peça ainda sem estar totalmente queimada, porque o barro tem que atingir uma condição de petrificação, pra aguentar uma temperatura de mais de 700 graus. Então, você bate na peça pra saber se a peça esta firme, se ela possuir um som um pouco fanho, vai ser desclassificada também. São várias etapas até chegar ao controle de qualidade e geralmente os compradores quando eles chegam, eles batem na peça. Se a peça estiver um pouco rachada, mas imperceptível, quando você bate você sente, essa peça não tá firme, então ela é retirada. Até o som nós temos que entender também. (Chicô, entrevista em 12/11/2015, concedida ao pesquisador)

Todo o processo de transmissão do conhecimento nas olarias acontece por meio da oralidade, caracterizando-o como um processo prático, de constante

participação dos envolvidos e que tem como característica essencial, a inserção contínua do mestre.

A característica empírica que acontece nas olarias de Santana do São Francisco/SE é o que permite serem elas entendidas como comunidades de prática. Não é uma novidade, as comunidades de prática sempre estiveram presentes nas mais diversas instituições, sejam elas organizações, escolas, famílias, entre outras. (SCHOMMER, 2005, p. 115) Mesmo que não sejam percebidas, elas acontecem e a novidade seria reconhecer a sua existência e como ela pode interferir no processo de aprendizagem nestas instituições.

Tem que ter uma participação na prática. Só eu passar não vai assimilar, eu tenho que ter a participação ali em cima, na prática, ou seja, quando ele faz uma peça, aqueles bois que ele tá fazendo hoje, quando ele começou, as pernas ficavam meia grosseiras, eu dizia "pera aí, vamo ajeitar aqui", os chifres dos bois ele me chamava, "e aí, como é que faz aqui?". Ele tava fazendo fino, aí eu fazia um, colocava um do lado e "olhe por esse agora", e ele ia olhando aquele e hoje eu não faço mais, mas quando vem outro pedido, de outra peça diferente, ele me pede orientação, aí eu vou lá e oriento ele. Se não tiver esse processo de acompanhamento, da prática, não tem como desenvolver, porque tem que se unir as duas, a teórica e a prática. Agora você tá aqui falando, aí daqui a pouco que você falou ele não assimilou, você levanta e vai à prática. Tem que ser as duas partes juntas, teórica e prática. (Capilé, entrevista em 12/11/2015, concedida ao pesquisador)

Nos comentários de Capilé percebemos uma interferência frequente do mestre durante a formação do aprendiz. São estas técnicas que permitem uma maior proximidade do problema, dando condição ao mestre de acompanhar de perto o desempenho do candangue e de prover uma medida corretiva imediata para a tarefa. Acredito que a forma como acontecem as inserções promovem o bem-estar da relação, pois a demonstração do erro no momento de execução da atividade além de justificar a inserção, possibilita ao aprendiz o acesso à forma correta para a realização da tarefa durante ou logo após o feito. Ao questionar o mestre Capilé sobre a confecção de seus bois, como poderiam ser feitos os chifres, o candangue recebeu a seguinte resposta: "(...) olhe por esse agora (...). A serenidade da pergunta, associada a confiança que tem no seu mestre, permitiu ao mestre demonstrar como deveriam ser confeccionados os chifres, deixando-os ainda como referencia até que o candangue se sentisse seguro quanto a confecção dos mesmos.

Isto me remete a um conceito abordado por Sennett (2009, p. 201), chamado por ele “instruções expressivas”. Tendo como base a dificuldade que a linguagem tem para descrever ações físicas, ele revela a importância da participação do outro como princípio da instrução no caso das olarias de Santana do São Francisco/SE. Quando não conseguimos entender um procedimento, imediatamente procuramos alguém que tenha capacidade de discutir a respeito do problema até que nos façamos entender. Para que isto ocorra é necessária a presença de duas pessoas no mesmo ambiente.

Para o mestre Chicô não existe divergência quanto ao meio utilizado para a preleção dos conhecimentos. Ao ser questionado como era a forma como ele passava a atividade, ele respondeu:

Geralmente é o seguinte, a gente oraliza. Geralmente a gente tá ali passando pra ele. Ele tá ali sentado na mesa de trabalho e a gente tá orientando verbalmente. Quando ele não se adapta bem, aí é onde acontece a interseção do mestre. “Peraí, tira a mão, continue empurrando, arroche,” aí você vai e mostra essa técnica na prática. Há uma interação entre o mestre e o aluno. Quando ele não está direcionando da maneira correta o apertamento do bolo do barro, ele não sabe a técnica correta de aprofundamento da espessura do fundo, que ele tem que saber deixar, é aí onde a gente intercede e vai mostrando. Então, acontece tanto verbalmente quanto na prática essa condição de passamento (...) você tanto oraliza pra o aluno, que não deve ser dessa forma assim, vá fazendo assim, como você também interfere quando ele realmente tem uma certa dificuldade, aí você vai e interfere, mesmo do lado de fora. Pela técnica que o mestre tem ele não precisa subir, ele do lado de fora mesmo faz a demonstração, de frente pro aluno, e isso acontece constantemente. (Chicô, entrevista em 12/11/2015, concedida ao pesquisador)

É clara e constante a inserção do mestre quando o aprendiz não atende às expectativas nos comentários de Chicô. No discurso de ambos os mestres percebo uma característica importante, a capacidade crítica e de observação tem que ser bastante apurada, pois no decorrer de uma tarefa podem acontecer deslizes difíceis de serem percebidos por outrem. Ao comentar: “A técnica do artesanato em cerâmica, ela se assemelha muito a de um treinador de futebol quando quer descobrir novos talentos. (...), Chicô relaciona a capacidade que este tem de perceber as características necessárias de um bom jogador à capacidade do mestre em perceber no mínimos detalhes, uma falha, a qualidade de uma peça bem feita e até o potencial de um futuro mestre.

A oralidade e as atividades demonstráveis no contexto das olarias são fatos e não podem ser dissociados do processo de formação do mestre. Ao serem utilizadas

conjuntamente permitem uma ação mais efetiva e eficaz dentro da pedagogia utilizada pelo mestre. Em nenhuma das etapas, seja no empelamento, na modelagem, no acabamento, ocorre a utilização de somente uma técnica. A preocupação do mestre Chico em relação à utilização de ambas as técnicas é manifestada quando discorre:

Eu acho que em todas as etapas é preciso a participação efetiva do mestre, o mestre é o mestre, o artesão é o artesão. Ele tem que estar constantemente ao lado do aprendiz pra que ele saiba as primeiras técnicas, as primeiras etapas, é preciso a participação direta. Se ele não estiver constantemente, o que é que acontece? O aluno às vezes se perde em uma técnica que não foi passada pra ele. Eu conheço aqui artesãos que tem dificuldade de puxar o barro, porque o mestre não estava ao seu lado no momento necessário para o aprendizado dele, na formação do artesão. (Chicô, entrevista em 12/11/2015, concedida ao pesquisador)

Quanto à possibilidade do aprendizado ser inteiriço ou não, Capilé comentou:

Tem que ser dividido. De uma vez só ele não consegue desenvolver, ou seja, tem que começar a primeira etapa com peças pequenininhas, aquelas peças menores, depois ele vem, com mais alguns meses outra maiorzinha, até ele se adaptar a centralizar o bolo de argila no meio. Porque pra centralizar um maior tem que ser mais força e mais técnica, já um menor não, tem que ter menos força e mais técnica. São essas as etapas, começa pelas peças pequenas e quando ele desenvolver essa etapa menor, ele vai partir pra outra média, depois vai pra outra entremédia, depois vem uma maior, até chegar no ponto e dependendo dele, porque também ele tem que ter disponibilidade pra desenvolver esse trabalho. Se ele não tiver ele só vai chegar até uma peça média. (Capilé, entrevista em 12/11/2015, concedida ao pesquisador)

Apesar dos comentários estarem direcionados especificamente à modelagem, o aprendizado obrigatoriamente não acontece de uma só vez. Mesmo em atividade como a preparação do barro, que parece ser uma atividade de fácil entendimento, exige uma dedicação e o tempo necessário para que o aprendiz consiga relacionar a teoria transmitida pelo mestre à prática de seu manuseio. Ao focar os seus comentários na modelagem, ele está reforçando o que já foi exposto por Chicô, configurando-a como aquela etapa capaz de transformar o artesão em mestre. Utilizei a palavra artesão para me remeter àquele que ainda não está pronto, e que precisa adquirir e construir conhecimentos capazes de transformá-lo. Na visão de Capilé é importante a configuração da tríade cabeça, tronco e membro para a execução da atividade da modelagem.

(...) Você vendo eu trabalhando ali aparentemente você acha que é fácil, quando você chega lá, por que na verdade você tem que centralizar, você tem que trabalhar cabeça, tronco e membro, ou seja, você tem que ter a sensibilidade e a força. A força pra você centralizar a argila no centro, e a sensibilidade no momento que você vai puxando aquele vaso. Se não tiver sensibilidade ele tora, e se você não colocar força ele também não vai. Tem que ser as duas coisas unidas uma na outra. E a mente é pra que você pense o que vai ser transformado aquilo, por que se você tiver a força (...), muitos alunos chegam aí e diz: "eu vou fazer o quê?". Tem que trabalhar a sua mente, tem que saber o que você quer fazer, senão ele senta aqui, vai nivelando ali e aí diz: eu vou fazer o quê?", são coisas que tem que ter o conjunto da obra, cabeça, tronco e membro. (Capilé, entrevista em 12/11/2015, concedida ao pesquisador)

O que o mestre Capilé destaca é a importância da ligação entre a capacidade psicológica de controlar o corpo, externando ao mesmo tempo força, sensibilidade e o que se deseja produzir. Privilegiar a palavra falada neste contexto não é a melhor solução, é como solucionar o problema pela metade, estaria incompleta. Quem nunca tentou montar sozinho um móvel tendo como base o manual de instrução? Quem já passou por isto sabe o que é perder a paciência e começar a perceber o atraso entre a linguagem instrutiva e o corpo. É necessário nas olarias artesanais associar durante o aprendizado tanto a palavra falada quanto as interferências do mestre.

O mestre ao demonstrar uma tarefa caracteriza o ato como um procedimento acertado, servindo para o seu candangue como orientação. Ao demonstrar o ato bem-sucedido, o mestre joga toda a responsabilidade para o seu aprendiz, que espera que este o absorva por osmose. Não quero afirmar que a técnica utilizada se configura como a melhor, pois a frequência de dar certo ou não na execução da tarefa pelo candangue é a mesma. É isto que Sennett (2009, p. 111) esclarece quando eleva o trabalho artesanal como o meio de se chegar a um mundo de habilidades e conhecimentos incapazes de serem descritos precisamente; não está ao alcance da capacidade verbal humana.

É durante os momentos de preleção que também acontecem os momentos de avaliação do aprendiz. A avaliação do mestre não se limita somente ao resultado da atividade que seria a peça pronta, mas também observa a forma como este executa a atividade; seu posicionamento na mesa de trabalho; a qualidade do barro que ele preparou, se está com raízes e impurezas que dificultam a modelagem e o acabamento; a forma como organiza as peças no forno; se a espessura da parede da peça se está uniforme; se a base está mais grossa para resistir a impactos. O

processo de avaliação utilizada pelo mestre é processual, está constantemente avaliando o aprendiz em todas as etapas, podendo em alguns momentos gerar desconforto para o aprendiz.

Eu vou avaliar ele quando vou fazer a peça, por que? Eu topo num caroço aqui, já não está no ponto. Porque ele tem que deixar a argila toda unificada, pra quando eu puxar ela e não vou topar em nenhum caroço a mais. Aquele caroçozinho é porque é um barro mais duro e outro mais mole, você tem que preparar pra que o mais duro se misture com o mais mole. Aí quando eu vou fazer a peça, aí não tá boa, você tem que preparar mais a argila pra deixar ela no ponto, a avaliação é a partir da peça que eu vou fazer. (Capilé, entrevista em 12/11/2015, concedida ao pesquisador)

A avaliação é realizada também por aqueles que compram as peças já prontas, tendo como referência as questões estéticas da peça e às vezes pelo mestre, sem que o aprendiz perceba, principalmente quando a tarefa já foi explicada por ele e não se faz necessária uma nova explicação. Isto é percebido nos discursos abaixo:

A avaliação, ela não parte exclusivamente de mim, mas também do cliente. Quando o cliente chega aqui e vê uma obra: "poxa que obra bonita é aquela alí, foi você Capilé quem fez?" Não, foi meu ajudante. Quando o cliente chega que já dá essa nota, aí na minha avaliação pra ele já tá pronta. Depende do cliente. (Capilé, entrevista em 12/11/2015, concedida ao pesquisador)

Essa outra avaliação é quando eu termino uma peça e ele vai colocar ela fora, no sol. Daquí eu já fico com os ouvidos bem atentos. É pela pancada. Se ele chegar e fizer isso ((demonstra o som ao colocar uma peça no chão)), aí não pode. Porquê aquela peça tá mole, aquela pancada, ela aqui ((mostra com gestos que a peça pode amassar ou envergar)). Agente já fica, eu já fico com os ouvidos atentos, quando ele leva uma peça ali, aí quando eu não escuto nada, já tá no ponto, preparado. Porquê ele já conseguiu controlar a força dele, porquê quando ele não tá controlando a força dele, o peso do vaso, ele larga os braços dele, porque não segura e "pá", eu já escuto. Aí eu daqui: "Ô, vou lhe mostrar", mostro que a parte do lado que bateu mais forte ficou de banda, "tá vendo aí?". Ele aprendeu comigo aqui ((falando do ajudante mais antigo)), que outros fortão aqui não se adaptaram. Tinha umas peças grandes aqui, que Chicô mesmo comentava como é que ele aguentava umas peças dessas. Na verdade ele aprendeu aqui, ele vai e pega e bota no ponto. (Capilé, entrevista em 12/11/2015, concedida ao pesquisador)

Percebo o cuidado que o mestre Capilé tem ao interferir numa atividade que não foi um ato acertado. Muitos erros acontecem, não tenho dúvida, mas o seu posicionamento só favorece a continuação da execução da atividade pelo aprendiz, e é esta repetição, o constante e progressivo aperfeiçoamento através da

experiência que vai permitir a diminuição do erro, dando ao aprendiz o que posso chamar de esclarecimento. Parafraseando Diderot (apud Sennett, 2009, p. 113), “Faça-se aprendiz e produza maus resultados para tornar-se capaz de ensinar aos outros como produzir bons resultados”, eu seria leviano se acreditasse que com o erro as pessoas melhorariam. Não que isto não seja possível, mas tenho que levar em consideração de que o erro pode ser proveniente também de um talento insuficiente para a realização da atividade, levando-nos a um pensamento um tanto hostil, de que o problema não está no erro, mas na nossa limitação em realizar a atividade.

5.2.4 As características exigidas para se tornar um mestre

Para a comunidade de Santana do São Francisco/SE é fácil determinar o que leva um jovem querer aprender o ofício da cerâmica. Quando não se tem outra opção de se encaixar no mercado e como a cidade tem um grande apelo econômico na região, é a cerâmica a primeira opção escolhida por muitos. Quando se nasce em uma família que já trabalha com o barro a grande possibilidade dele se tornar artesão é elevada, porém isto não se configura como uma prática na cidade, pois filhos de mestres reconhecidos pela comunidade não optaram por seguir os passos do pai, como os filhos do mestre Chicô.

Para ser um mestre, não basta ser filho, tem que trazer consigo elementos que favoreçam a sua formação e, quando não os tem, devem ser construídos durante a sua permanência no aprendizado. Ao ser questionado quanto às características que o aprendiz deve possuir para se aventurar a ser um mestre, o mestre Chicô discorreu:

(...) Pra que eu possa escolher um aprendiz, nós observamos, quando nós contratamos ou colocamos eles pra nos ajudar, nós primeiro observamos a adaptação dele à arte. Como ele manuseia o barro, como ele se coloca, né? Pra aprender, as características do artesão a gente observa muito esse lado, porque não é qualquer um que a gente escolhe pra ser um aprendiz, pra passar essa arte, é preciso também que ele tenha interesse, é preciso que ele se doe e também tenha condições de ser um artesão no futuro. Então, quando ele inicia, nós observamos de início, como ele manuseia o bolo de barro, como é que ele (...) aperta o barro, como é a técnica dele, por que cada artesão tem uma técnica. Então, dentre dez, vinte, ou mais que a gente chama pra poder passar essa arte, tem muitos que não tem aquela técnica apurada, né? A técnica do artesão é como um dom que um

cantor tem, ele já nasce com aquele dom, aquela aptidão pra aquilo, com aquela capacidade vocal, e assim também é o artista na arte do barro. Então, como ele desenvolve aquela técnica dele é um passo importante, como ele se adapta. Como é que ele faz a puxada do barro é outra coisa, que uma outra técnica muito importante, a maneira dele canear a peça, que é aquela parte do acabamento que ele usa a paleta pra poder delinear o formato da peça. Muitos são grosseiros nessa parte, e o aprendiz dedicado, quando ele realmente tem aptidão pro artesanato, pra arte da cerâmica, ele demonstra justamente nesta técnica, quando ele manuseia a peça, ele puxa a peça, quando ele tem até facilidade pra fazer uma peça que nós pedimos, que seja feita no formato. Então, ele, essa é a demonstração do bom artesão, do bom aprendiz, se ele é dedicado e se ele tem técnica muito intrínseca, que é muito dele, já nasce com ele, nós só aprimoramos. (Chicô, entrevista em 12/11/2015, concedida ao pesquisador)

Para o mestre Chicô a principal característica que lhe chama a atenção é a ligação que este pretendente a aprendiz da arte se adapta à produção artesanal de cerâmica. A adaptação está associada como o aprendiz responde às atividades em que é posto para realizar e que muitas vezes se configuraram como tarefas não prazerosas. O interesse destacado pelo mestre pode ser analisado por duas vertentes: uma que se relaciona ao interesse subjetivo do jovem, que procurou a olaria para aprender o ofício – mesmo que esta procura tenha sido motivada pela falta de oportunidade; a segunda está relacionada à forma como os ensinamentos transmitidos são estruturados, muitas vezes repetitivos e que de certa forma podem desmotivá-lo. É a reação às atividades que o mestre avalia o grau de interesse do aprendiz.

Visualizo nas atividades das olarias uma questão interessante e que em alguns momentos se aproxima do ensino tradicional. Não quero afirmar que ambos são a mesma coisa, muito menos identificar se um é melhor do que outro, quero relacionar que situações idênticas em ambas estruturas pedagógicas, as formas de transmissão do conhecimento podem interferir no interesse do jovem. Ao evitar o ensino repetitivo por achá-lo embotador, a educação moderna limita o acesso daqueles ávidos por estímulos diferentes à construção da capacidade de autocrítica e da possibilidade de compreensão da própria prática. Isto é uma verdade, porém o que está em jogo não é a repetição, mas a forma como esta é estruturada sem respeitar a atenção do sujeito, o interesse.

Um outro ponto destacado por Chicô e que interfere no interesse é a adaptação do aprendiz às técnicas que está aprendendo. A adaptação sinalizada pelo mestre tem uma relação direta com a habilidade artesanal, e discutir a habilidade neste contexto é revelar duas questões importantes: como esse aprendiz

relaciona o desejo que tem de fazer uma boa tarefa e se possui capacidades as quais permitem executá-la. A ausência de uma delas permite a falta de interesse e consequentemente o fracasso, fazendo com que o aprendiz desista do ofício.

Primeiro desempenhar um bom papel com o ofício de oleiro. Essa é uma das qualidades. Uma pessoa dinâmica, que se interesse em produzir em várias espécies, isso também tem que ter. Ter intimidade aonde você está trabalhando, gostar do que você trabalha (...) isso também é bom. Ter amor à profissão, por que se não tiver isso (...). (João Ivan, entrevista em 15/12/2015, concedida ao pesquisador)

Para o candanguê João Ivan o essencial está no bom relacionamento e na capacidade de produzir o maior número de peças. O bom relacionamento que ele destaca não está associado à manutenção de um relacionamento estável enquanto aprende, mas aceitar as questões normativas da olaria, sem submissão, é respeitar as regras e decisões do mestre. No discurso abaixo podemos comprovar a aceitação às regras e como este posicionamento facilita as relações na olaria.

Eu saí de uma linhagem de uma outra cerâmica (...) onde eu fazia filtro, jarro. Quando eu vim para cá, pra trabalhar com ele, eu trabalhei com outro tipo de modelo de peça. Sempre no início você fica incomodado, por que não tem aquela (...) aquela coisa pra fazer a peça né? Mas aí, eu creio que as pessoas gostam quando eu tô trabalhando, por que eu não sou uma pessoa de reclamar. Vamos fazer? Vamos. Se não der, eu também não sou difícil de dizer que não dar pra fazer, né? ((risos)) Eu tento, eu tento fazer. "Ó, é essa peça aqui, saiu do seu gosto?" Eu sempre coloco assim, "tá bom?" "Tá!" Então vamos fazer. A relação depois comigo, eu e ele, eu acho que não é sempre como patrão e empregado, é como amigo né? (João Ivan, entrevista em 15/12/2015, concedida ao pesquisador)

Ao mesmo tempo em que aceita e responde bem às normas da olaria, o aprendiz deve ter antes de mais nada, paciência além da capacidade de raciocínio lógico, pois algumas atividades necessitam de uma prévia visualização da tarefa a ser realizada, como é o caso da fornagem. Ao comentar "(...) Você tem que ter cabeça pra fazer aquilo e na hora" e "Sabedoria para como colocar, encaixar as peças para enforar, por que você não consegue.", demonstra claramente como o aprendiz deve se comportar frente ao desafio que é a etapa da queimação. O senso analítico neste momento deve estar aflorado, permitindo uma rápida leitura da situação para que possa propor uma solução. Uma peça mal colocada ou de maior peso sobre a outra de menor peso, pode acarretar na quebra de alguma peça.

Estar sempre aberto a novas técnicas e formas de fazer sempre é bem visto no meio. Aquele que de alguma forma se sente um copo cheio, não permitirá o

acesso a novos conhecimentos. Para João Ivan: (...) “A gente sempre vai aprendendo com as outras pessoas.” Isso demonstra não só maturidade como também a dinamicidade que é o aprendizado nas olarias; sempre estão surgindo novas forma de fazer.

Emfim, são as mais diversas características necessárias para se tornar um mestre. Habilidade artesanal, interesse, adaptação, não importa, o que está em jogo é a correta execução da atividade dentro dos parâmetros da própria olaria que devem ser atendidas. Ao falar da habilidade artesanal, é ao mesmo tempo ir em busca da qualidade das peças produzidas, é lembrar de Platão quando descobriu na etimologia do fazer, a origem do conceito de habilidade, revelando para o mundo, que qualquer perícia artesanal, independente do trabalho que esteja sendo executado, é a qualidade que estamos buscando. Acredito que uma peça carregada de elementos estéticos e que se destaca perante outras não seja o objetivo fim, mas a forma como esta foi construída, dentro de padrões rígidos de produção e acabamento; a consciência da confecção de um bom trabalho, o principal fator identitário de um verdadeiro artesão.

6 CONCLUSÕES

O estudo de caso em torno da formação do mestre em cerâmica artesanal na cidade de Santana do São Francisco/SE provocou inicialmente a compreensão de alguns referenciais teóricos e metodológicos fruto de saberes apreendidos durante a realização da pesquisa por meio da observação participante juntamente com os mestres e aprendizes das olarias artesanais da cidade. A técnica escolhida foi um excelente recurso para uma inserção mais densa nas práticas e representações vivenciadas pelo mestre e aprendiz. Durante a pesquisa teórica pude perceber a importância dos momentos empíricos da mesma, promovendo uma compreensão não apenas dos objetos criados pela comunidade, com um olhar pontual, em que as vezes associamos a forma à função, mas um olhar de dentro, com o foco na produção conjunta entre gente e coisas. Não quero afirmar que foi fácil, mas foi essencial o meu envolvimento com a antropologia e a educação, permitindo novos questionamentos e uma reorganização na forma de pensar naqueles que partilham o seu cotidiano, vivências e significados produzidos coletivamente. Foram os diálogos e as relações entre o mestre e aprendiz durante as etapas da produção da cerâmica artesanal, que me fizeram crer na existência de componentes de ação educativa na formação do mestre em cerâmica.

O campo fertilizado encontrado permitiu extrapolar sem muitas pretensões o objetivo proposto, revelando não só as etapas de produção, mas a realidade do dia a dia da olaria, ajudando a compreender e definir o horizonte do atual estudo no sentido de apreender os saberes e as dinâmicas envolvidas no processo de formação do mestre em cerâmica. Os escritos assinalam as experiências vividas durante as minhas visitas, representando olhares e experiências construídas durante o trabalho de campo com os mestres, em que pude perceber no diálogo com os meus sujeitos da pesquisa, a importância da manutenção do ofício.

Destaco o caráter familiar como uma principal característica das olarias na região. A relação amigável entre parentes e agregados é constantemente percebida por aqueles que frequentam o ambiente, fazendo com que aqueles que não os são, se tornem membros. Esta aceitação é facilitada pela olaria estar em sua maioria geminada à casa do mestre, o que facilita o contato familiar.

Os espaços da produção de cerâmica artesanal trazem uma dinâmica pedagógica própria, tanto no que diz respeito à organização do espaço como pela

relação entre mestre e aprendiz. São espaços que privilegiam uma relação harmoniosa entre os sujeitos, evitando sempre os métodos verticais de educação, prevalecendo as formas de aprender coletivamente. É essa liberdade dada ao aprendiz que traz características de pedagogicidade diferenciadas para o ambiente; o sentimento de pertencimento dado a ele, associado à valorização dos seus saberes, o tornam parte do meio, excluindo a possibilidade de reprodução da passividade, muito comum aos processos pedagógicos tradicionais. O fato do aprendiz não estar completamente vestido em algumas etapas da produção, mesmo na presença de outros, não o caracteriza como fora do padrão para aprender o ofício, muito menos o desvaloriza frente a outros ofícios.

A procura pelo ofício em sua maioria está associada à baixa oferta de oportunidades na região. Apesar deste motivo ser o principal, não quer dizer que todos estão ali forçados a realizar uma atividade, talvez a falta de conhecimento sobre o ofício não os motivaram a querer aprendê-lo. Da mesma forma como acontecia nas guildas medievais, muitos são enviados pela própria família, afim de conquistarem respeito na sociedade.

Como um espaço social, a olaria traz uma dinâmica tanto de superação quanto de conflito, principalmente em relação à adequação do sujeito às regras do coletivo. A capacidade de perceber a necessidade do outro é que motiva o sentimento de coletividade no ambiente, evidenciando a característica de um trabalho solidário. Na olaria, o hábito dos outros se transforma em combustível para nossas motivações e comportamentos.

A divisão sexual do trabalho é evidente na região, como não há mulheres mestres em cerâmica, principalmente que trabalhem com modelagem, não há um modelo a ser seguido. A tradição de somente homens trabalharem nesse ofício se mantém ao longo dos anos.

As mulheres quando envolvidas, assumem o papel de atravessadoras, comprando as peças diretamente na mão dos ceramistas para vendê-las posteriormente. Como forma de diferenciação e quebra das raízes de quem a produziu, embutem nas peças pinturas, em sua maioria desenhos amorfos, construídos de forma intuitiva.

Sem dúvida a influência do contemporâneo está refletida na maioria das peças produzidas na cidade, adequando-se às exigências ditadas por aqueles que as consomem. Ao mesmo tempo em que também existe mestre que por vontade

própria procurara a diferenciação pelo tipo de produção que oferece, como é o caso do mestre Chicô, muito procurado por produzir peças distintas no que diz respeito ao apelo estético que embuti em suas produções. São estas modificações que trazem à tona o desenvolvimento econômico, social e cultural da região em detrimento da manutenção cultural das peças.

Outro aspecto interessante e objetivo desta pesquisa, está relacionado com o que chamo de “pedagogia do barro”, mas especificamente ao processo educativo que acontece no âmbito da rotina da olaria de cerâmica artesanal. É neste espaço que acontece a sociabilização do conhecimento, onde mestre e aprendiz, em comum acordo e de forma mútua, compartilham os saberes do ensinar, do diálogo, da paciência e da obediência às questões normativas inerentes ao trabalho no ambiente da olaria.

A relação de trabalho na olaria está pautada na tradição oral e o processo educativo se dá aos poucos, onde o mestre vai, gradativamente, engajando o aprendiz na rotina do trabalho. A tradição oral utilizada como ferramenta de formação permite ao mesmo tempo a inclusão de saberes e a disseminação de práticas, que só são reveladas a partir da oralidade. É o aspecto afetivo da convivência na olaria que gera a proximidade entre mestre e aprendiz, ampliando os vínculos e a abertura às diferenças, de forma que o diálogo e o respeito estão presentes nas experiências de relação dentro do aprendizado contínuo frente as possibilidades e impossibilidades na rotina da olaria.

Ficou evidente o caráter prático do processo de formação do aprendiz nas olarias de Santana do São Francisco/SE, tendo base no conceito de situação apresentada por Vergnaud (1991), Lave e Wenger (1991), em que o aprendiz é constantemente desafiado durante a realização de uma tarefa. O mestre neste contexto assume o papel de mediador, colocando o aprendiz em situações em que é possível a criação de sentido para a tarefa, contribuindo tanto para o desenvolvimento do repertório quanto para suas representações.

A estrutura como o ambiente da olaria é organizado favorece a pedagogicidade do barro, transformando-o em um ambiente de transformação, um espaço que é configurado de acordo com os interesses da produção, mas que favorecem ao aprendizado, cabendo ao mestre decidir quando o aprendiz está preparado para executar uma tarefa sozinho. Ao dar a autonomia ao aprendiz, o

mestre nos aproxima da filosofia de Kant, em que somos capazes de não só delimitar e limitar nossas ações, mas nos permitindo a ter nossas próprias escolhas.

A presente pesquisa que originou esta tese revelou a pedagogia do barro, as técnicas, estratégias e motivações utilizadas durante o processo de formação do artesão, onde mestre e aprendiz por meio do compartilhamento de saberes, dividem o mesmo espaço como pais e filhos, unidos por um ofício. Há muito tempo o ofício da cerâmica tem contribuído para a estruturação social, como por exemplo nas tribos citadas por Lévi-Strauss (1985) em *A Oleira Ciumenta*, e sem dúvida está presente também nas olarias de cerâmica artesanal em Santana do São Francisco/SE.

Por fim, acredito que o presente estudo, construído em um ambiente singular e por meio da coletividade, contribua não só para outras pesquisas futuras acerca da cerâmica artesanal, mas que venha cooperar principalmente para a comunidade de artesãos do barro, permitindo reinvenções de suas práticas e a manutenção do ofício.

REFERÊNCIAS

ABREU, Regina. **Performance e patrimônio intangível: os mestres da arte.** In: Teixeira, João Gabriel L. C., et al (org). Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização. Brasília: ICS-UnB, 2004.

ACAR, Lúcia. **Os modos do fazer: configurações na cultura material grega clássica e no design contemporâneo.** In: Actas de Diseño. Facultad de Diseño y Comunicación, Buenos Aires: Universidad de Palermo, ano 4, n. 7, p. 35-39, 2009.

ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento: Fragmentos filosóficos.** Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ALMEIDA, Jorge Luis Sacramento de. **Ensino/aprendizagem dos Alabês: uma experiência nos terreiros Ilê Axé Oxumarê e Zoogodô Bogum Malê Rundó.** Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, 2009.

ARENDT, Hannah. **A condição Humana.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

ARISTÓTELES. Metafísica. In: **Coleção “Os Pensadores”.** São Paulo. Ed. Nova Cultural, 1999.

BARLEY, Nigel. **El antropólogo inocente.** Barcelona: Editorial Anagram, 2004.

BEZERRA, Nilton Xavier. **Cerâmica de Santo Antônio de Potengi: entre a tradição e modernidade.** Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal. 2007.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** 4. Ed. 1. reimp. São Paulo: EDUSP, 2006.

_____. **As culturas populares no capitalismo.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **A Produção Simbólica: Teoria e Metodologia em Sociologia da Arte.** Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1979.

CASTRO, Vivian M.; ALEXANDRE, Vanessa; VASCONCELOS, Saulo F. **Ação Griô Nacional: A tradição oral na educação formal.** Disponível em: <http://ligiatavares.com/gerencia/uploads/arquivos/0cfaa16749b0792e6ad80d13a15dd391.pdf>. Acesso em: 05 jun. 2012.

CORRÊA, Ronaldo de O.. **Narrativas sobre o processo de modernizar-se: uma investigação sobre a economia política e simbólica do artesanato recente em Florianópolis, Santa Catarina, BR.** Tese (Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. 2008.

CRUZ NETO, Otávio. **O trabalho de campo como descoberta e criação.** In: MINAYO, Maria Cecília de Souza. Pesquisa social: teoria, método e criatividade. 14a. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

DANTAS, Wanda Maria Campos S.; de Almeida, Maria da Conceição X. **Nas marés da vida: histórias e saberes das mulheres marisqueiras.** In: Norma M. Takeuti; Alex Galeno, et al. (org). Ensaio de ciências sociais – uma experiência do MINTER. Natal: EDUFRRN, 2010.

DANTO, Arthur. **Artifact and Art.** In: **Art/Artifact** African Art in Anthropology Collections. Catálogo da exposição. Nova York. Center for African Art and Prestel Verlag. 1988.

FERREIRA. M. M.; FERNANDES, T. M.; ALBERTI, V. (org.). **História oral: desafios para o século XXI.** Rio de Janeiro: Fiocruz/CPDOC, 2000.

FONTENELE, Marina. **Barro é transformado em arte em Santana do São Francisco, em SE.** Disponível em: <http://g1.globo.com/se/sergipe/noticia/2012/05/barro-e-transformado-em-arte-em-santana-do-sao-francisco-em-se.html>. Acesso em: 8 dez. 2015.

FREITAS, S. M. de. Prefácio. In: THOMPSON, Paul. **A voz do passado.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FURTADO, Maria Regina. **Desvendando o artesanato: uma contribuição do Programa do Artesanato Paranaense – PAP.** Curitiba: Secretaria de Estado e Ação Social/Secretaria de Estado da Cultura, 1994.

GARCEZ, Tito. **Santana do São Francisco: à margem do Rio São Francisco está a antiga Carrapicho, a Capital Sergipana da Cerâmica.** Disponível em: <http://www.titogarcez.com/2014/02/santana-do-sao-francisco-margem-do-rio.html>. Acesso em: 5 jan. 2016.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos, 1989.

GELL, Alfred. **A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas.** In: Arte e Ensaio: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes da UFRJ, ano 8, n. 8, p. 174-191, 2001.

_____. **Art and Agency: an anthropological Theory.** Oxford: University Press, 1998.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. **Da Diáspora: identidade e mediações.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

HANSSEN, Maria de Nazareth Agra. **Etnografia: noções que ajudam a antropologia e educação.** Disponível em: http://www.fotoetnografia.com.br/textos/metodologia_nazareth.pdf. Acesso em: fev. 2015.

HUERTAS, Juan Antonio. **Motivación. Querer aprender.** Buenos Aires: Aique, 2001.

IBGE. **Histórico:** Santana do São Francisco. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/cidadesat/historicos_cidades/historico_conteudo.php?codmun=280640>. Acesso em: 12 de jul. 2009.

INGOLD, Timothy. **Technology, language, intelligence:** a reconsideration of basic concepts. In: Gibson, K. R.; Ingold, T. (Eds.). **Tools, Language and cognition in human evolution.** Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

_____. **Da transmissão de representações à educação da atenção.** In: Educação. Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 6-25, jan./abr. 2010

JOUTARD, Philippe. **Desafios à história oral do século XXI.** In: Ferreira. M. M.; Fernandes, T. M.; Alberti, V. (org.). História oral: desafios para o século XXI. Rio de Janeiro: Fiocruz/CPDOC, 2000, p. 31-45.

LA ROSA, Jorge. **Motivação e aprendizagem.** In: Psicologia e educação: o significado do aprender. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.

LAGROU, E. **Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas.** IN: Proa – Revista de Antropologia e Arte [on-line]. Ano 02, vol.01, n. 02, nov. 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/DebatesII/elslagrou.html>. Acesso em: 29 set. 2014.

_____. **Antropologia e Arte:** uma relação de amor e ódio. IN: Ilha – Revista de Antropologia [on-line]. Ano 05, n. 02, dez. 2003, p. 93-113. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/15360>. Acesso em: 27 set. 2014.

LAVE, Jean; WENGER, Etienne. **Situated learning:** legitimate peripheral participation. 11ª reimpressão. New York: Cambridge University Press, 1991.

LEON, Ethel. **Design Brasileiro - Quem fez quem faz.** Rio de Janeiro: SENAC, 2005.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **A Oleira Ciumenta.** São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

_____. **O pensamento selvagem.** Campinas, SP: Papirus, 1989.

LIBÂNEO, José Carlos. **Pedagogia e pedagogo, para quê?** 2 ed. São Paulo: Cortez, 1999.

LOUSADA, Vinícius L.. **Ecos de processos educativos com recicladores/recicladoras:** um estudo a partir de um projeto de educação popular ambiental. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

MACEDO, Roberto Sidinei. **Etnopesquisa critica:** etnopesquisa-formação. Brasília: Líber Livro Editora, 2006.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Técnicas de pesquisa: Planejamento e execução de pesquisas, amostragens e técnicas de pesquisa, elaboração, análise e interpretação dos dados.** São Paulo: Atlas, 2008.

MENDONÇA, Jouberto Uchôa de. e SILVA, Maria Lúcia Marques Cruz e. (Org.). **Sergipe Panorâmico.** 2. ED. Aracaju: Universidade Tiradentes, 2009.

MORAES, Dijon. **Manifesto da razão local: a multiculturalidade como novo cenário para o design.** In: LAGES, Vinícius. BRAGA, Christiano. MORELLI, Gustavo (org.). **Territórios em movimento: cultura e identidade como estratégia de inserção competitiva.** Rio de Janeiro: Relume Dumará / Brasília, DF: SEBRAE, 2004.

MOREIRA, Marco A. **A teoria dos campos conceituais de Vergnaud, o ensino de ciências e a pesquisa nesta area.** In: *Investigações em Ensino de Ciências.* Porto Alegre, v. 7, n. 1, p. 7-29, jan. 2010. Disponível em: http://www.if.ufrgs.br/ienci/artigos/Artigo_ID80/v7_n1_a2002.pdf. Acesso em: 27 nov. 2014.

OLIVEIRA, Alda; CANDUSSO, Flávia. **Música na escola brasileira: Frequência de elementos musicais em canções vernáculas da Bahia utilizando análise manual e por computador: sugestões para aplicação na educação musical.** In: 10º Encontro Anual da ABEM. OUT. 7-11. Uberlândia-MG, 2001.

OLIVEIRA, Janaina. **Turistas visitam XLI Encontro Cultural de Laranjeiras e aprovam Birô de Informações.** Disponível em: <http://www.laranjeiras.se.gov.br/ler.asp?id=655>. Acesso em: 10 jan. 2016.

PEROTA, Celso. **Impactos do artesanato sobre o turismo no Espírito Santo.** Vitória: Sebrae/ES, 2007

PORTELLI, A. **Memória e diálogo: desafios da história oral para a ideologia do século XXI.** In: Ferreira. M. M.; Fernandes, T. M.; Alberti, V. (org.). **História oral: desafios para o século XXI.** Rio de Janeiro: Fiocruz/CPDOC, 2000, p. 67-71.

_____. **Ensaio de história oral.** São Paulo: Letra e Voz, 2010.

_____. **O que faz a história oral diferente.** In: *Revista do Programa de Estudos Pós-graduação em História.* São Paulo, n.14, p.25-39, 1997.

RODOLPHO, Adriane Luisa. **Rituais, ritos de passagem e de iniciação: uma revisão da bibliografia antropológica.** In: *Estudos Teológicos,* v. 44, n. 2, p. 138-146, 2004. Disponível em: http://periodicos.est.edu.br/index.php/estudos_teologicos/article/viewFile/560/518. Acesso em: 01 mar. 2015.

SEBRAE/MG. Termo de referência. **Programa Sebrae de Artesanato.** 2004. Disponível em: http://www.sebraemg.com.br/geral/conta_AcessosDocumentos.aspx?arquivo=http://www.sebraemg.com.br/arquivos/programaseprojetos/artesanato/artesanato-p1.pdf Acesso em: 15 mar. 2009.

SCHNEEWIND, J. B. **A invenção da autonomia**: uma história da filosofia moral moderna. São Leopoldo: UNISINOS, 2001.

SENNETT, Richard. **O Artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SILVA, Igor Libertador. **Design da tradição**: a produção artesanal da cerâmica de Santana do São Francisco. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal. 2010.

SCHOMMER, Paula Chies. **Comunidades de prática e articulação de saberes na relação entre universidade e sociedade**. Tese (Doutorado em Administração de Empresas) – Escola de Administração de Empresas de São Paulo, São Paulo. 2005.

STROUT E.. **Abide with me**. New Work : Randon House, 2007.

TOZONI-REIS, Marília Freitas de Campos. **A contribuição da Sociologia da Educação para a compreensão da educação escolar**. São Paulo: 2010. Disponível em: <<http://www.acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/169/3/01d09t03.pdf>>. Acesso em: 1 ago. 2012.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

THOMSON, Alistair. **Aos cinqüenta anos**: uma perspectiva internacional da história oral. In: Ferreira. M. M.; Fernandes, T. M.; Alberti, V. (org.). História oral: desafios para o século XXI. Rio de Janeiro: Fiocruz/CPDOC, 2000, p. 47-65.

VERGNAUD, Gerard. **Multiplicative conceptual Field**: what and why? In: Guershon, H. and Confrey, J. The Development of Multiplicative Reasoning in the Learning of Mathematics. Albany, N.Y.: State University of New York Press, 1994, p. 41-59.

_____. **Multiplicative structures**. In Lesh, R. and Landau, M. (Eds.) Acquisition of Mathematics Concepts and Processes. New York: Academic Press Inc. 1983.

_____. **La théorie des champs conceptuels**. In: Recherches en Didactique des Mathématiques, xxxxx, v.10/2.3, p. 133-170, 1991.

_____. **A comprehensive theory of representation for mathematics education**. Journal of Mathematical Behavior, 1998.

VELHO, Gilberto. **Identidades nacionais e cultura popular**. In: Cultura material: identidades e processos sociais. RJ: Funarte, CNFCP, 2000.

WENGER, Etienne. **Communities of practice**. Learning, meaning and identity. New York: Cambridge University Press, 1998.

APÊNDICE A - Matriz de protocolo de entrevista CIE: 2015/11/12-CA-A01

CIE: 2015/11/12-CA-A01		Data da transcrição: 10/01/2016
Tema:	Formação do mestre em cerâmica	
Lugar:	Santana do São Francisco (Carrapicho)	
Data:	12/11/2015	
Participantes:	Wilson de Carvalho – Capilé (CA)	
Resumo:	Conhecimento sobre a formação do artesão no ofício da produção artesanal de cerâmica	
Elementos:	Gravador e máquina fotográfica	
Autor:	Igor Libertador Silva "(E)"	

Turnos	Texto
01	E – Capilé, como é que você escolhe o aprendiz? É ele quem bate à porta da oficina?
02	CA – Na verdade, na minha área de trabalho não é exclusivamente escolha. Ele vem em busca de um trabalho, aí a gente dá trabalho pra ele como ajudante, nós chamamos aqui o candangue, aí ela passa a aprender a preparar a argila, nós chamamos de empelar. O empelamento que nós chamamos é a unificação, a mistura de um barro mais mole com um mais duro pra ele chegar no ponto ideal de trabalhar minhas peças. A questão dele se transformar, ou eu passar o conhecimento pra mais tarde ser um mestre, é quando eu faço minhas peças, minhas esculturas aqui, aí eu passo pra ele fazer o acabamento, ou seja, esta parte de perfuração, que é feita pra liberar o oxigênio pra que as peças não venham estourar. A partir do momento que ele passa a fazer este processo, dá o acabamento, o polimento, ele já vai tomando o jeito e os conhecimentos das técnicas, a partir do acabamento. A peça tá feita, mas ele tem que passar pelo acabamento, e ele vai fazendo esse processo aí, e eu sempre ao lado dando orientação assim, faça aquele lado mais e esse outro menos, e ali ele vai tomando a forma, por ali ele só faz acabamento e polimento. A partir desse momento ele vai passar a direcionar a alguma peça, aí começa ele a querer desenvolver uma pequena peça pedindo orientação. "Mas como é que eu faço pra chegar até aqui?", aí eu vou lá e oriento ele.
03	E – Pelo que eu entendi você não escolhe o aprendiz, na verdade ele chega na sua oficina em busca de trabalho?
04	CA – Isso mesmo. A partir do momento que ele precisa de trabalho, aí eu tenho que (...) a escolha aqui dentro, trabalhando, primeiro a disposição, porque às vezes a pessoa tem uma determinada técnica mas não tem disposição pra tal coisa né? A disposição é pra que ele venha fazer o acabamento no tempo ideal. Isso aqui ((ele me mostra uma escultura batendo nela para mostrar o ponto certo)), se deixar passar, aí não tem como, esquece essa peça que eu não posso botar no forno. Aí, aquele que a gente tem a visão de que tem mais disponibilidade para o acabamento, aí esse aqui dá pra trabalhar comigo. É poucos, e ele aqui ((ele me mostra um ajudante)) comigo é poucos pra fazer o que ele faz, no manuseio de botar a peça pra um lado e pro outro, tem toda a técnica que ele aprendeu aqui, aí é esse que a gente escolhe pra ficar trabalhando com a gente. Tem outros que já (...) só única e exclusivamente prepara só a argila, monta só os bolos. Pra esse lado, você manda fazer e já observa que não tá como você quer. Aqui ele não dá, ele fica só, quando a gente precisa, preparando uma argila, pisar um barro e aprontar.
05	E – Pelo que você falou, percebi que você tem critérios pra definir o papel do aprendiz em sua oficina, porque ele pode saber fazer uma coisa bem, mas outra ele não tem a habilidade necessária. Quais os critérios de escolha pra este aprendiz, até pra você saber onde colocar ele dentro do processo de produção?
06	CA – Ele tem que ter qualidade e visão, porquê o auxiliar ou candangue, tem que ter a visão da peça, porque até eu mesmo quando vou fazer alguma peça, depois que ele passa a pegar a técnica, ele mesmo já olha e: "aqui faltou furar mais um pouco ainda", e que passou despercebido por mim. E ele por ter essa visão técnica, qualificada, ele já vai ver, porque se deixar passa isso aí, ele já tá sabendo que eu posso perder aquela peça. Isso que é importante. O que não tem essa qualidade técnica, ele não vê, faz de qualquer jeito e você vai achar que ele fez a coisa certa, ó o prejuízo. A partir daquele momento você tem que excluir ele daquele trabalho, ou seja, de dá acabamento nas minhas peças, o polimento. Eu faço, mas pra ela ficar toda bonitinha, ele perfura, depois passa a bucha, deixa ela num ponto que eu mesmo fico admirado do que eu faço. Esse que é o ideal pra mim. Eu mantenho ele aqui ((falando do ajudante)), hoje ele é um mestre, já faz as próprias esculturas dele, mas ainda me auxilia no acabamento. Eu já tô preparando aquele ali, mas ainda não tem (...) de vez em quando deixa uma falha aí estoura uma peça, arreventa, aí você tem que ter aquela paciência e se você tem a vontade de deixar ele continua aquilo ali, você tem que orientar: "ali você vacilou, você tem que furar mais". Você orientando aquilo, aí quando você manda dar acabamento em outra, ele já sabe (...) e tem que ter a disponibilidade, porque se não tiver (...)

07	E – Você tocou em um ponto interessante, a bronca, o chamar a atenção, mostrar onde está o erro. Você poderia me explicar como é a sua relação, mestre Capilé e os seus candaugues? Como vocês se relacionam?
08	CA – É a melhor possível. A gente tem que manter o ambiente harmônico. Por que é que eu digo harmônico? Você vem aqui, trabalha comigo, eu peço pra ele fazer, eu peço, eu não obrigo nem ordeno, eu peço. A partir do momento que você quer obrigar, exigir, mesmo que você pague, você vai desestimular, porque ser humano tem aquela mente que não gosta de ser chamado a atenção, e se precisar só em particular, que outras pessoas não perceba, porque se você vai chamar a atenção e que algumas pessoas perceba, ele vai ficar sentido e pode até lhe deixar, lhe abandonar. É por isso que a gente tem que trabalhar em harmonia, com sincronia.
09	E – Você se sente responsável por eles em todos os sentidos, no momento que ele está aqui como seu ajudante?
10	CA – Com certeza. É tamanha a responsabilidade que eu sinto para com eles, que quando algumas pessoas vem, um cliente, que um pedido e voltado pra mim, eu acarrego pra ele: "olha, isso aí você faça, isso aí você vai ganhar esse dinheiro aí". É tão a tamanha preocupação que às vezes eu paro meu serviço pra vim ajeitar pra que ele faça, por que se você não tiver essa preocupação, ele vai sentir que você não tem interesse de preparar ele mais pro futuro do que ele já é. Sempre que eu tô aqui eu sempre paro. Eu tenho um colega chamado Wellington que: "rapaz, você deixa o seu pra auxiliar o dos outros?". É tamanha a minha preocupação, que eu paro o meu pra fazer isso, pra montar, pra pegar um pedido passar pra ele, é tamanha minha preocupação porquê (...) eu tenho eles aqui não só como ajudante, mas como um irmão ((falando do ajudante mais antigo)), nos transformamos numa família (...)
11	E – Você é irmão ou seria pai?
12	CA – Mais ou menos. Ele tá incluído na família, porque é quase isso, por sinal, eu sou padrinho do filho dele. Eu ajudei ele, todo meu pensamento é voltado a ajudar eles, a desenvolver. Eu não viso só meu lado, tem que visar o lado deles, porque ele praticamente é (...) começou trabalhando ai nessas firmas, depois saiu e ficou sem emprego e depois chegou aqui e não quer sair. Eu me mudo, se eu me mudar pra outro setor e ele vai.
13	E – Você poderia me explicar como é o processo de ensino? Como é que você passa o conhecimento para o ajudante? É de uma forma somente verbal ou existe uma participação de você como mestre na própria prática? Como é a transmissão do seu conhecimento pro ele?
14	CA – Tem que ter uma participação na prática. Só eu passar não vai assimilar, eu tenho que ter a participação ali em cima, na prática, ou seja, quando ele faz uma peça, aqueles bois que ele tá fazendo hoje, quando ele começou, as pernas ficavam meia grosseiras, eu dizia "pera aí, vamo ajeitar aqui", os chifres dos bois ele me chamava, "e ai, como é que faz aqui?". Ele tava fazendo fino, ai eu fazia um, colocava um do lado e "olhe por esse agora", e ele ia olhando aquele e hoje eu não faço mais, mas quando vem outro pedido, de outra peça diferente, ele me pede orientação, ai eu vou lá e oriento ele. Se não tiver esse processo de acompanhamento, da prática, não tem como desenvolver, porque tem que se unir as duas, a teórica e a prática. Agora você tá aqui falando, ai daqui a pouco que você falou ele não assimilou, você levanta e vai à prática. Tem que ser as duas partes juntas, teórica e prática.
15	E – Vamos imaginar uma situação. Eu cheguei aqui hoje e disse: "Capilé, eu quero virar um mestre do barro". o que é que você faria comigo?
16	CA – A primeira coisa é ensinar a você como preparar a argila. Porquê se você não tiver esse conhecimento de preparo da argila, não adianta. Você vai pegar uma argila ali sem tá pronta e não sai nada, porque um lado mais mole, um lado mais duro, ai vou ensinar a você como você aprender a processar a argila manualmente, que no toque das mãos você vai sentindo, algumas impurezas topam nas suas mãos e você tem que ir tirando ela, ai você vai apertando ela. É tipo uma terapia, você vai amaciando ela e vai sentindo entre os dedos, quando ela fica no ponto. Os primeiros dias você vai tendo uma dificuldade até o processo de você atingir o conhecimento do toque, ai você vai sentir que aquela tá pronta. Ai você pode dizer, "tá pronta aqui a argila". Ai eu chego e digo: "vamos ver aqui, você quer fazer uma peça mais rápida?" Ai eu rapidamente eu vou o quê? Transformo num molde, pra estimular você, porque tem que ter a parte do estímulo. O que é o estímulo? É você preparar hoje pra hoje você ver ela pronta. Faço o molde disso aqui, eu aperto aqui e você olha aqui e poxa! Agora tente você. Você vai, tenta, ai a ave não saiu. "Desmanche essa. Você vai ter que apertar ela mais, aperte" ai ele "mas não (...)", "aperte, agora puxe", ai ficou normal. Ai você vai ter aquele estímulo, "poxa, consegui rapidamente". Ai você vai de novo, aí na outra parte você vai desmontar, aí não ficou bem não, agora você vai ter que ter puxar de um lado pro outro até chegar no ponto ideal, enquanto a argila macia, nem mole nem dura, tem que tá no ponto. Ai você consegue fazer aquela parte e daí por diante você já vem no outro dia com mais estímulo. Às vezes você dá uma rateada e pede uma orientação de novo, aí eu vou e oriento você. Você com no mínimo dois meses e no máximo três meses você tá pronto. Agora a parte mais difícil, é naquela parte de modelagem, são no mínimo seis meses e no máximo um ano pra você fazer vaso. Você vendo eu trabalhando ali aparentemente você acha que é fácil, quando você chega lá, por que na verdade você tem que centralizar, você tem que trabalhar cabeça, tronco e membro, ou seja, você tem que ter a sensibilidade e a força. A força pra você centralizar a argila no centro, e a sensibilidade no momento que você vai puxando aquele vaso. Se não tiver sensibilidade ele tora, e se você não colocar força ele também não vai. Tem que ser as duas coisas unidas uma na outra. E a mente é pra que você pense o que vai ser transformado aquilo, por que se você tiver a força (...), muitos alunos chegam ai e diz: "eu vou fazer o quê?". Tem que trabalhar a sua mente, tem que saber o que você quer fazer, senão ele senta aqui, vai

	nivelando ali e aí diz: eu vou fazer o quê?", são coisas que tem que ter o conjunto da obra, cabeça, tronco e membro.
17	E – Interessante saber que você se preocupa em estimular os seus aprendizes, agora uma coisa que é chata é o processo da avaliação, que ao mesmo tempo em que você passa o conhecimento querendo ou não você vai ter que avaliar o profissional, seu ajudante que está aqui. Como é que você avalia seus candangues?
18	CA – A avaliação, ela não parte exclusivamente de mim, mas também do cliente. Quando o cliente chega aqui e vê uma obra: "poxa que obra bonita é aquela ali, foi você Capilé quem fez?" Não, foi meu ajudante. Quando o cliente chega que já dá essa nota, aí na minha avaliação pra ele já tá pronta. Depende do cliente.
19	E – Mas você falou em relação à peça pronta. Eu gostaria que você pense durante o processo de formação, por exemplo: durante o empelamento do barro, você avalia que ele já sabe o ponto ideal do barro, na modelagem, como você sabe que ele tá pronto pra mudar de etapa? Como você avalia ele e permite a mudança de etapas?
20	CA – Eu vou avaliar ele quando vou fazer a peça, por que? Eu topo num caroço aqui, já não está no ponto. Porque ele tem que deixar a argila toda unificada, pra quando eu puxar ela e não vou topar em nenhum caroço a mais. Aquele caroçozinho é porque é um barro mais duro e outro mais mole, você tem que preparar pra que o mais duro se misture com o mais mole. Aí quando eu vou fazer a peça, aí não tá boa, você tem que preparar mais a argila pra deixar ela no ponto, a avaliação é a partir da peça que eu vou fazer.
21	E – Você falou da qualidade do barro, e nos outros processos, a fornagem, o manuseio de uma peça, a modelagem no torno?
22	CA – Essa outra avaliação é quando eu termino uma peça e ele vai colocar ela fora, no sol. Daqui eu já fico com os ouvidos bem atento. É pela pancada. Se ele chegar e fizer isso ((demonstra o som ao colocar uma peça no chão)), aí não pode. Porque aquela peça tá mole, aquela pancada ela aqui ((mostra com gestos que a peça pode amassar ou envergar)). Agente já fica, eu já fico com os ouvidos atentos, quando ele leva uma peça ali, aí quando eu não escuto nada, já tá no ponto, preparado. Porque ele já conseguiu controlar a força dele, porque quando ele não tá controlando a força dele, o peso do vaso, ele larga os braços dele, porque não segura e "pá", eu já escuto. Aí eu daqui: "Ô, vou lhe mostrar", mostro que a parte do lado que bateu mais forte ficou de banda, "tá vendo aí?". Ele aprendeu comigo aqui ((falando do ajudante mais antigo)), que outros fortão aqui não se adaptaram. Tinha umas peças grandes aqui, que Chicô mesmo comentava como é que ele aguentava umas peças dessas. Na verdade ele aprendeu aqui, ele vai e peça e bota no ponto.
23	E – A gente sabe que existe várias etapas dentro do processo de produção e que para ser mestre, é necessário ter o conhecimento de todas. Existe algum critério que você determina dentro do processo de produção? Quais são os critérios que você utiliza durante o processo de formação?
24	CA – É (...)
25	E – Por exemplo, ele tem que ser cuidadoso, ele tem que ser observador, quais critérios são esses que você obriga dentro do processo de formação?
26	CA – Do meu ponto de vista e o modo de eu entender, é fazer com que ele desempenhe o papel dele, de ser meu ajudante, pra se transformar num mestre, observar, como conduzir, até porque eu não tenho forno, a maneira de enfornar, a peça quando tá seca, ele tem que ter o macete. Essas peças muito grande, eu passo pra ele, só confio nele ((o candangue mais antigo)). Tem que pegar dessa forma, eu passo pra ele, aí ele já tem aquela visão da maneira que eu gostaria e gosto que ele faça. Outra, que esse quando chegou novato, pegou uma peça e pou, não vai participar. Ele ainda não tinha visto como pegar, olha, eu trabalho aqui dessa forma. Tem que me perguntar a mim primeiro como você deve pegar. Você não pode pegar antes de eu falar. Quando ele chegou aqui ele torou. Você tem que me perguntar primeiro pra poder você tá pronto a pegar uma peça dessa. Aqui, aquele outro, "não, deixe aí", deixe com ele que você ainda vai observando como é que ele tá fazendo pra depois você chegar no ponto de pegar sem eu precisar mandar.
27	E – Pelo que eu entendi ele tem que ser cuidadoso, obediente, observador (...)
28	CA – Pra aqui, pra esse processo ((ele demonstra uma peça em que ele está dando o polimento)), eu não preciso mandar, porque ele já está apto, ele já sabe o que tem que fazer. Eu fico orgulhoso com isso, porque antes eu tinha que fazer, "faça assim desse jeito". É como você botar uma pessoa pra trabalhar e você passa os conhecimentos pra não ter que toda hora tá: "faça ali, faça aqui".
29	E – Você tocou anteriormente sobre a motivação. Você pode me dizer como você motiva os seus ajudantes em todas as etapas?
30	CA – Eu motivo eles a (...), como eu tô formando eles pra um mestre e tudo, da maneira que já trabalhou pra mim, eu digo: "olha, do jeito que você trabalhou pra mim você tem que trabalhar pra você. Fazer da maneira que você faz pra mim, fazer pra você", porque ali futuramente vão ser meus substitutos, você tem que fazer dessa forma, e outra, em relação à produção, você tem que fazer aquilo que você alcança, ou seja, o que você pode produzir, nunca queira fazer além do que você não pode, porque aí você vai sofrer as consequências.
31	E – Certo, mas e aqui dentro, como você faz? Existe algum momento que você motiva durante o processo?

32	CA – Na verdade, ele é um cara muito tímido ((falando do ajudante mais antigo)), fala muito pouco e eu digo a ele: "olhe, ficou bom pra caramba ali, o trabalho que você fez ali", e depois que eu saio ele vai comentar com outras pessoas que eu gostei do trabalho. Eu sei pela boca de outros porque ele não comenta, eu é quem passa pra ele, "olha, isso ficou legal". Quando ele vai pintar os bois dele, eu passo como é a técnica e ele dá uma pintura mas ainda vem me chamar pra perguntar como ficou. Aquilo ali alavanca ainda mais o estímulo dele, já faz o trabalho e tal, e se é uma técnica nova ele me procura de novo e eu dou a ele e depois ele sai falando que quem faz é ele, que foi eu quem ensinou mas eu já faço sozinho. Isso pra mim é um grande estímulo.
33	E – Agora a gente vai falar sobre o processo de fabricação, a participação do candangue nesse processo. Quantas etapas o ajudante tem que passar para adquirir o conhecimento necessário para se transformar em mestre?
34	CA – Ele tem que ter no mínimo, se ele vim só com a finalidade de aprendizado, ele tem que estar aqui no mínimo um ano, pra quando ele sair daqui trabalhar. Já no caso dele ((o candangue mais velho)) que ele não veio só pra aprender, como pra me ajudar. Ele me ajudava e quando terminava, eu já passava pra ele alguma coisa e já aprendia. É por isso que demorou mais tempo, porque é o único que eu preciso dele, ai o que é que acontece, ele produz com meu material, o que ele produzir é dele, eu arrumo a clientela, e a partir daí tem troca e ele dá acabamento em minhas peças. Esse já tem mais de cinco anos, mais o que vem só pra aprender (...)
35	E – Certo, mas eu gostaria de saber na verdade quantas etapas o ajudante passa até se formar mestre? Por exemplo, ele ajuda a arrumar a oficina (...)
36	CA – São mais ou menos é (...) o candangue, depois ele passa pro polidor e pra a condução do forno. São cinco etapas (...)
37	E – Você poderia me explicar cada etapa? Qual é o papel do candangue?
38	CA – O candangue é aquela figura que faz desde o empelamento, limpeza da cerâmica, o acabamento das peças, a condução das peças até o forno, o desenformamento do forno que ele tem que cobrir e descobrir.
39	E – Depois você falou do polidor, qual o papel do polidor?
40	CA – É esse trabalho que eu estou fazendo aqui. Ele faz a perfuração da peça e depois passa a paleta e uma bucha pra dar o acabamento, ai chama polido. Polido é aquela peça que fica toda lisinha.
41	E – A terceira etapa você relacionou ao forno, qual é a atividade que o ajudante faz?
42	CA – Ele tem que conduzir junto comigo, as peças daqui até o forno. Estando elas lá, ele vai ter que fazer o processo de cobertura do forno e tombamento da lenha, ou seja, conduzir a lenha da rua pra perto do forno.
43	E – E depois da fornagem, quais são as outras etapas?
44	CA – Depois da queimação ele tem que descobrir, tirar novamente os cacos, pra conduzir pra cá as peças.
45	E – Tem alguma etapa que você não tem condição de passar para o aprendiz toda a etapa de uma vez só? Por exemplo, a parte do torno, da modelagem, tem como ele aprender de uma vez só como modelar ou você tem que dividir em momentos?
46	CA – Tem que ser dividido. De uma vez só ele não consegue desenvolver, ou seja, tem que começar a primeira etapa com peças pequenininhas, aquelas peças menores, depois ele vem, com mais alguns meses outra maiorzinha, até ele se adaptar a centralizar o bolo de argila no meio. Porquê pra centralizar um maior tem que ser mais força e mais técnica, já um menor não, tem que ter menos força e mais técnica. São essas as etapas, começa pelas peças pequenas e quando ele desenvolver essa etapa menor, ele vai partir pra outra média, depois vai pra outra entremédia, depois vem uma maior, até chegar no ponto e dependendo dele, porque também ele tem que ter disponibilidade pra desenvolver esse trabalho. Se ele não tiver ele só vai chegar até uma peça média.
47	E – Como é o controle de qualidade, como é que você determina a qualidade das peças ou da etapa?
48	CA – A qualificação de cada peça a gente tem que fazer logo antes de ir ao forno, enquanto ele estiver assim, por que por exemplo, se não estiver com a qualidade que eu esteja querendo, ai vou ter que (...) esta aqui ele pode novamente repassar de novo, enquanto o estágio assim ((ele demonstra uma peça que ainda pode ser corrigida, pois o barro ainda não endureceu completamente)), esse é o estágio que eu ainda posso mexer. Eu olho de lá e vejo que precisa de uma mãozinha de polimento, e tem que ser feita aqui assim, porque se for esperar pra depois daqui não tem como mais. Ela só pode ser examinada enquanto assim, porque aqui ainda tem estado dele repassar de novo.
49	E – Você poderia me dizer o que tem de positivo e negativo durante a formação do mestre? O que é positivo e o que é negativo?
50	CA – Positivo é quando ele desenvolve e aprende o que você ensinou. O negativo, às vezes, depois que aprendeu, deixa de produzir, ai pra gente é um lado negativo. Você aprendeu e agora não quer produzir? A parte positiva é quando ele termina a etapa que estava produzindo e negativa é depois que ele alcançou o aprendizado e não quer produzir.

51	E – Quantas horas de trabalho por dia aqui na oficina?
52	CA – Vai de acordo com a produção, a encomenda. A gente chega aqui por volta de sete horas, mas quando tem encomenda você ultrapassa, chega até às doze ou quatorze horas de trabalho, pra que você venha dar conta dos pedidos.
53	E – Quantas horas ou anos, é suficiente pra eu dizer que um ajudante é mestre? Como é que você consegue avaliar neste sentido? Quantas horas são necessárias?
54	CA – Vou falar por ano. Necessariamente pra um cara apto a fazer e a repassar pra outro, no mínimo três anos e no máximo cinco anos.
55	E – Vocês trabalham quantos dias por semana?
56	CA – Nós trabalhamos de segunda a sábado.
57	E – Você poderia falar um pouco da sua profissão?
58	CA – (...) é o dom, é o instinto que a pessoa tem, só falta você qualificar ele, melhorar. A gente já traz com a gente, só necessita que você (...) se você mora numa comunidade pesqueira, é óbvio que você vai ser pescador. Quem foi que ensinou a fazer um covão ou rede, foi o instinto né? O cara aprende a fazer ali um covão ou uma rede, ele vai só melhorando. Eu costumo dizer que eu não tenho medo de fazer o feio. Eu acho que todo ser humano é isso, fazer o feio pra transformar em bonito, isso que é o gratificante. Às vezes tem pessoas que temem fazer o feio pra não ser mangado. Eu não, eu gosto de fazer o feio, porque eu vou transformar ele em bonito. A partir do momento que eu faço o feio, eu vou olhar pra ele e vejo que tá feio e vou corrigir. Uma mulher vai pro salão de beleza feia, mas ela vai se corrigir ali. Quando sai, uma modelo bonita. Porque ela foi se corrigir ali, ela não teve medo de enfrentar o salão de beleza por ela ser feia, porque ela sabia que ali ia ter correção, igual a gente que trabalha. Na arte, como em qualquer área que seja, se você ficar pensando que vai fazer e não vai sair igual a quem já é mestre, você não vai a lugar nenhum. Você tem que desenvolver e aprender a fazer o feio pra transformar ele em bonito.
Conclusão da entrevista	

Símbolos utilizados na transcrição

((algo))	Comentários ou observações do transcritor
(...)	Marcadores de tempo ou de ruptura de uma palavra ou frase, sem continuidade no mesmo ou no seguinte turno

Descrição estrutural da entrevista

	Título	Localização (turnos)
01	A escolha do aprendiz	02, 04,
02	Critérios que influenciam na escolha do aprendiz	04, 06,
03	Relação mestre/aprendiz	06, 10, 12, 14, 30, 34
04	Processo de transmissão/preleção/ensino	02, 14, 16, 26, 30
05	Processo de avaliação/correção/retorno	06, 08 14, 18, 20, 22, 26
06	Questões positivas e negativas do processo de transmissão	02, 10, 14, 16, 26, 50
07	Critérios do processo de formação	04, 06, 14, 16, 26, 28, 34
08	Ferramentas motivacionais	06, 08, 10, 16, 30, 32
09	Tipologia do processo	36
10	O aprendizado é inteiro ou seccionado	46
11	Etapas para o processo de formação	36, 38, 40, 42, 44, 46
12	Etapas demonstráveis e transmissíveis	02, 06, 14, 16, 20, 22, 26, 28, 30 32, 46
13	Etapas associadas ao nível de formação	36, 38, 40, 42, 44
14	Características exigidas em cada etapa de produção	48, 58

APÊNDICE B - Matriz de protocolo de entrevista CIE: 2015/11/12-CH-A02

CIE: 2015/11/12-CH-A02		Data da transcrição: 17/01/2016
Tema:	Formação do mestre em cerâmica	
Lugar:	Santana do São Francisco (Carrapicho)	
Data:	12/11/2015	
Participantes:	Francisco de Carvalho – Chicô (CH)	
Resumo:	Conhecimento sobre a formação do artesão no ofício da produção artesanal de cerâmica	
Elementos:	Gravador e máquina fotográfica	
Autor:	Igor Libertador Silva “(E)”	

Turnos	Texto
01	E – Como é que vc faz a escolha do seu aprendiz, existe uma característica, como é que acontece?
02	CH – Primeiro quero agradecer a você, por me procurar, porque na verdade vocês também são divulgadores da nossa arte, pra nós é um privilégio ter pessoas interessadas na divulgação dessa arte. Pra que eu possa escolher um aprendiz, nós observamos, quando nós contratamos ou colocamos eles pra nos ajudar, nós primeiro observamos a adaptação dele à arte. Como ele manuseia o barro, como ele se coloca, né? Pra aprender, as características do artesão agente observa muito esse lado, porque não é qualquer um que agente escolhe pra ser um aprendiz, pra passar essa arte, é preciso também que ele tenha interesse, é preciso que ele se doe e também tenha condições de ser um artesão no futuro. Então, quando ele inicia, nós observamos de início, como ele manuseia o bolo de barro, como é que ele (...) aperta o barro, como é a técnica dele, por que cada artesão tem uma técnica. Então, dentre dez, vinte, ou mais que a gente chama pra poder passar essa arte, tem muitos que não tem aquela técnica apurada, né? A técnica do artesão é como um dom que um cantor tem, ele já nasce com aquele dom, aquela aptidão pra aquilo, com aquela capacidade vocal, e assim também é o artista na arte do barro. Então, como ele desenvolve aquela técnica dele é um passo importante, como ele se adapta. Como é que ele faz a puxada do barro é outra coisa, que uma outra técnica muito importante, a maneira dele canear a peça, que é aquela parte do acabamento que ele usa a paleta pra poder delinear o formato da peça. Muitos são grosseiros nessa parte, e o aprendiz dedicado, quando ele realmente tem aptidão pro artesanato, pra arte da cerâmica, ele demonstra justamente nesta técnica, quando ele manuseia a peça, ele puxa a peça, quando ele tem até facilidade pra fazer uma peça que nós pedimos, que seja feita no formato. Então, ele, essa é a demonstração do bom artesão, do bom aprendiz, se ele é dedicado e se ele tem técnica muito intrínseca, que é muito dele, já nasce com ele, nós só aprimoramos.
03	E – Você abordou de um jeito generalizando durante todo o momento dele aqui dentro da oficina, mas por exemplo, eu sou um menino, é você quem me procura pra ser artesão ou eu bato na porta da sua oficina e digo: Chicô eu quero ser artesão. Como é que você faz essa escolha, por que para ele chegar a mexer numa cana pra dar um acabamento numa peça, ele já passou por várias etapas, então, por exemplo, a gente vai ter ajudantes que não vão ser um bom modelador, mas pode ser um bom preparador ou um bom forneiro. Como é que você vê isso, essas características tanto no processo inicial e durante esse processo de formação dele?
04	CH – Pra início, realmente eu falei sobre todas as etapas até ele chegar a ser um artesão propriamente dito, mas como na época antiga, como nos tempos antigos, primeiro pra ele ser um artesão, utilizar a mesa de trabalho, seria preciso que ele ajudasse em todas as etapas da cerâmica. Ele entrava como empelador, que é aquele rapaz que prepara o barro, pisa o barro, faz o bolo, ele era um ajudante de serviços gerais da cerâmica, ele fazia depois da tarefa do ofício do artesão, e fazia o quê, a limpeza da cerâmica, ele arrumava a lenha, colocava a lenha próxima ao forno, era o famoso candangue, era assim que se chamava. Hoje eles não querem que chame assim, quer que chame, auxiliar de serviços gerais de artesanato. Mas ele fazia a limpeza, ele pisava o barro, ele batia os bolos, ele limpava a oficina pra que depois ele tivesse a oportunidade de subir na mesa de trabalho, com a permissão do proprietário, pra poder começar ali, tentar aprender. São os primeiros passos de um artesão quando está em formação.
05	E – E como é que acontece essa permissão?
06	CH – Olha, essa permissão... hoje está muito mais fácil, mas em tempos passados, nos primórdios do artesanato aqui, o meu pai já me dizia que na época dele ele tinha que trabalhar pesado ajudando na cerâmica, por vários meses, pra que depois, o proprietário da cerâmica, pudesse dar, com a confiabilidade adquirida, condições dele usar a mesa de trabalho quando não estivesse mais em uso pelos artistas que trabalhavam na cerâmica. Então, essa permissão era dada nesse sentido, depois que ele fazia todo os trabalhos, as obrigações dentro da cerâmica, que ele tinha uma oportunidade pra poder usar a mesa com a permissão do dono. Hoje não, hoje a gente já facilita pra alguns, que usam a hora que quiser, desde que tenha um tempo vago, mas segundo meu pai era assim, ele entrava com a confiança, garoto, e ia aprendendo todas as etapas ali, desde o preparo do barro, até ter a condição de subir na mesa de trabalho pra poder começar a iniciar o seu aprendizado. Mas não era tão fácil assim não.

07	<p>E – Você falou em relação aos serviços gerais, que é união de diversas atividades que acontecem durante todas as etapas de produção. O aprendiz teria que ter conhecimento de todas essas etapas, (preparação, modelagem, acabamento, secagem e fornagem) para ele poder sentar no torno. Qual era a intenção dos artesãos antigos como seu pai e você hoje como artesão? Você repete esses procedimentos, o tempo termina sendo o mesmo? Você repete o que seu pai fazia ou como necessidade do ofício? Como você trabalha hoje no que diz respeito mestre e aprendiz?</p>
08	<p>CH – Olha, da mesma forma que no passado, não mudou quase nada nesse sentido. Hoje, qualquer um que a gente convide pra trabalhar ou que queira trabalhar aqui, é preciso passar por essas etapas de conhecimento. Não é qualquer um que vai chegar aqui e já vai pegar uma peça e manusear, não, ele tem que saber todo o processo, desde o aprontamento do barro, o batimento dos bolos, a limpeza da cerâmica, o polimento da peça, como levar pro sol no momento certo para a secagem, como tirar essa peça do sol no tempo certo, qual o processo de enfação das peças, que é muito importante isso, a maneira de pegar na peça dependendo do formato e modelo da peça. Então, não é uma pessoa que a gente chama aleatoriamente pra vim trabalhar aqui e ganhar X por semana, X por mês e dizer que vai ser um auxiliar, não é. O candangue tem que passar por um processo de aprendizagem em todas as etapas da cerâmica aqui, pra que depois ele se habilite a trabalhar. Tem essa parte aí que eu esqueci de falar, mas ele tem que ter um conhecimento, é como se fosse um aprendiz na escola, pra você ter ciência do que é o artesanato. Você não pode trazer uma pessoa leiga, que não conhece o artesanato e pegar numa peça dessa aqui e quebrar, é preciso saber como pegar, então, essas etapas todinhas. que desde a entrada dele na cerâmica até a formação do auxiliar ou do ajudante. Tem que conhecer basicamente de tudo que envolve o artesanato.</p>
09	<p>E – você fez uma relação muito interessante, que é como na escola, e algum momento na minha pesquisa eu fiz a mesma relação, colocando a oficina como uma sala de aula, onde se tem aluno e professor. Não querendo afirmar que seja o mesmo tipo de relação, pois as responsabilidades são completamente diferentes, mas se analisarmos o papel do mestre nesse momento, do jeito que você está abordando, ele tem uma certa responsabilidade com o aprendizado do seu ajudante, então, como é a relação, a transmissão do conhecimento, porque ele chega sem saber nada. Como é que você diz, olha, a primeira coisa que você vai fazer é isso. Você diz o por quê, você deixa ele errar, como é que você observa, como é que você corrige ele? Você é ríspido em qual momento? Tem punição? Como é que acontece a relação professor-mestre e o ajudante-aluno?</p>
10	<p>CH – Todo professor, seja em que área for, ele tem alguns momentos de rispidez quando a coisa não sai ao seu modo. Como um professor muitas vezes se cansa de tanto explicar e muitas vezes o aluno relaxado não dá a menor importância e não adquire o aprendizado. Assim também é na cerâmica. A gente quando colocar um garoto pra trabalhar na cerâmica a gente observa também, mas a gente passa pra esse ajudante todo um conhecimento adquirido ao longo do tempo, pra que ele também observe e assimile. E ao se interessar, agente expõe pra ele como ele deve pegar uma peça, como ele deve até cortar uma peça da tábua, então ele precisa de um aprendizado. Não diferencia de outros métodos, é preciso passar por um período de adaptação, um período de conhecimento, para que ele possa conhecer basicamente como é o ofício da cerâmica, pra que depois ele possa ser um ajudante propriamente dito. Ele não pode simplesmente ser uma pessoa que chegou aqui por que está precisando de algo, dez ou vinte reais, cinquenta reais por semana pra ajudar em casa e já ser um ajudante, não pode. Ele tem que passar por um processo do conhecimento, esse processo de aprendizado é que vai condicionando o mesmo a ser futuramente um ajudante, um ajudante de serviços gerais aqui na cerâmica. Então é preciso conhecer todas as técnicas, todas as etapas.</p>
11	<p>E – Vamos supor, eu hoje chego aqui e digo, Chicô, eu quero ser mestre do barro, o que é que você faria comigo?</p>
12	<p>CH – Primeiro você teria que se melar, melar toda a sua mão, por que dificilmente você chegaria a ser um mestre sem que você passasse pelos primeiros processos, primeiras etapas. Você teria que passar por uma aula, de conhecimento. Eu teria que transmitir pra você como é que funciona a técnica do barro, a técnica do aprendizado. O que é o barro? Em que ponto o barro deve estar pra que possa ser manuseado no torno. O barro não pode ser muito duro, não pode ser muito áspero. Então, todo esse conhecimento, essa gama de conhecimento, eu teria que passar pra você. Não é a sua vontade de querer ajudar ou querer ser um mestre, você tem que passar por um processo de aprendizagem. Tudo isso seria necessário, assim também na formação do ajudante.</p>
13	<p>E – Você se preocupa, ou dentro da sua metodologia tem um tempo pra que o ajudante absorva todo esse conteúdo? Como é que você mensura, avalia as etapas do aprendizado? Ai você diz assim, olha, o barro tem que está assim. Como é que você observa que ele já aprendeu que o barro deve estar no ponto certo, que está suave ao tato? Quanto tempo ele precisa pra aprender?</p>
14	<p>CH – Não é simplesmente só querer. Como eu falei, ele tem que saber um pouco da técnica do artesanato. Um dos primeiros processos pra que ele possa ser inserido nesse contexto do artesanato, é ele saber em que ponto o barro deve estar pra que ele possa bater o bolo. É preciso ele tirar o barro do montante que vem da jazida, e espalhá-lo, pra que ele possa endurecer um pouquinho até a base de poder dar a condição de armar a peça. Se o barro está muito mole, você não consegue armar, a peça desaba. O barro muito duro, fica muito difícil de você puxar, então ele tem que estar numa base, que é preciso um conhecimento. Ao longo de 10, 15 dias, ele trabalhando constantemente na cerâmica ele vai conseguir esse conhecimento. A gente passa pra ele, olhe, o barro não pode endurecer mais que isso, não pode ficar mais mole que isso. Essas etapas ele tem que conhecer. Então, vai depender também, do interesse dele, por que tem muitos que querem ganhar o dinheiro mas não querem aprender, querem simplesmente fazer de conta que ganhou o dinheiro e depois não aparece mais. Quem tem vontade mesmo de aprender o ofício, tem que passar por todas as etapas. Tem que saber a que ponto o barro deve estar depurado ou não, por que o barro vem da jazida, mas ele vem semi-pronto. É preciso passar por um processo de empelamento, onde o ajudante vai bater esse</p>

	<p>barro, pra poder não ficar bolhas de ar no interior do barro, do bolo. É preciso saber se tem pequenas impurezas no barro, como pedaços de madeira, pedrinhas, que possam dificultar o processo de caneamento da peça. Depois que ele adquire todo esse conhecimento, que ele conhece todas as etapas, aí é que ele pode aspirar a condição de um ajudante. Só depois de uns seis meses se dedicando é que ele vai passar pra mesa ou torno, pra que ele possa ali, demonstrar se ele tem aptidão pra coisa. Por que tem muito artesão, como em qualquer área, que formam uma peça e a peça não tem qualidade nenhuma. O mal professor, que muitas vezes não tem interesse de transmitir os seus conhecimentos, ou muitas vezes sabe mas não quer que alguém aprenda ao seu modo. No artesanato não, nós queremos que atinja a perfeição, a maturidade nesse sentido, pra que ele possa realmente ser um artesão propriamente dito. Ele tem que conhecer as técnicas, ele tem que passar por essas etapas de aprendizado, e isso com o tempo é que ele adquire. Pra realmente ele habilitar ter a condição de um artesão pra fazer a peça, é preciso que ele passe no mínimo de seis meses a um ano, treinando todos os dias, pra ele conhecer como é o processo de aprofundar o bolo, fazer a espessura do fundo, puxar, depois ele tem que conhecer técnicas de puxada de dedo. Se for um bolo muito grande, puxada de palma de mão, onde a força é muito maior, então, essas etapas são muito (...) são muito grande, até você chegar a ser um artesão, você passa por muitos aprendizados. Na verdade, nós do artesanato estamos sempre aprendendo, por que a constância é que faz você um bom artesão. Se você parar no tempo, você perde e esquece aquela técnica, você não deixa de ser um artesão, mas você esquece algumas técnicas. Então, a técnica é muito importante, o caneamento, a técnica de puxamento, pra ter uma noção da espessura que vai ficar a peça. É na puxada de dedo que você vai ter essa conclusão, então, um aprendiz ele tem que saber tudo isso. Isso pra chegar a ser futuramente um artesão, passa por várias etapas até chegar a ser um ajudante também. A primeira parte é conhecer todas as técnicas de cerâmica, o barro, como deve ser, como deve estar, o barro deve estar em que ponto, ele não pode ser muito duro nem muito mole, ele tem que conhecer tudo isso. A raspagem da peça, polimento da peça e quanto ele vai tira na raspagem do pé, pra não ficar nem muito fino nem muito grosso, é uma série de aprendizados que ele tem que ter pra poder chegar a ser um ajudante ou então um artesão no futuro.</p>
15	<p>E – Você não utiliza de livros e acredito que isso é talvez um fator complicador dentro do processo, por que depois que o ajudante tem o contato temporário com o artesão ele não tem a possibilidade de rever aqueles fundamentos que foram passados pelo mestre. O que eu visualizo é o surgimento do erro por parte do aprendiz e isso deve acontecer muito até que ele se acostume com o processo. O mestre aceita facilmente o erro? Ele é insistente de dizer, esse menino é bom, tem condição, eu vou insistir? Como é que você avalia se a peça está boa, a atividade que foi feita? Você fica de longe, você questiona como foi que ele fez? Você corrige ele instantaneamente, deixa ele errar propositalmente, como é que você faz isso?</p>
16	<p>CHICÔ: A técnica do artesanato em cerâmica, ela se assemelha muito a de um treinador de futebol quando quer descobrir novos talentos. Muitas vezes os técnicos são rígidos, como deve ser ou deveriam ser alguns mestres do artesanato do passado. Muitos explodem instantaneamente, "tá errado, não é assim, eu lhe ensinei dessa forma", como um treinador que está treinando garotos pro futuro, ele faz o quê, ele fica observando. Mas muitas vezes, nessas observações, ele faz colocações, "olhe, a bola não deve ser recebida dessa forma, você teria que matar no peito, você teria que passa pro seu coleguinha mais adiante". Desta mesma forma aqui é o proprietário da cerâmica, o artesão quando na formação de um aluno, nesse aprendizado, ele também é exigente. Ele observa quando ele se coloca, desde a formação do início, desde quando ele está como ajudante até a formação do artesão propriamente dito. Ele não pode deixar ele trilhar por uma técnica errada, por que tem muitos que quer apertar o barro, que já quer furar o barro e pensa que já vai canear antes de fazer a puxada do barro. Então, essas técnicas, eu não conheço professor nenhum, mestre nenhum que não seja rígido e que não seja insistente na perfeição, por que tudo que nós queremos é que o aluno seja o melhor possível, que ele aprenda da melhor maneira possível. Então, se ele puxa o barro, se coloca uma peça ali mal colocada, e ele emborca uma peça sobre outra, essa peça vai empenar, então é preciso que ele conheça todas essas técnicas. É um processo que nós, às vezes nós nos comportamos como o aprendiz e nós às vezes até relaxamos quando ele erra, na técnica do aprendizado. Mas, algumas vezes a gente deixa, pra que ele veja que aquela técnica está errada, então é preciso que a gente refaça, oriente a forma necessária, a forma correta dele manusear a peça, de puxar a peça, em todas as etapas da cerâmica. Você tem aquela fase que você é muito insistente e tem aquela fase que você é paciente, por que se trata de um aprendiz, que você também tem que entender que ele está se colocando pela primeira vez naquele ofício. Você também não vai exigir dele um conhecimento muito grande por que ele tá, aprendendo, e como ele é um aprendiz, a gente tem que ser paciente em certos momentos. Mas o comportamento nosso é esse, daquela pessoa que quer a perfeição, é daquelas pessoas que é um pouco ríspida, nós somos as duas coisa, insistente e ríspido mas ao mesmo tempo paciente.</p>
17	<p>E – Eu percebo que a oficina é uma extensão da casa do mestre, logo eu visualizo uma família, onde o mestre se assume, mesmo que temporariamente o papel de pai, por que quando você fala ríspido, eu relaxo um pouco, eu chamo a atenção, eu sinto uma relação bastante próxima com o aprendiz. Você consegue perceber uma relação de pai e filho entre o mestre e o aprendiz?</p>
18	<p>CH – Consigo, por que... existe uma interação entre as duas partes, aquele que quer aprender com o mestre, por que... eu acho que quem é mestre, seja em que área for, ele não quer o ruim pro aluno, e a gente, durante o processo de aprendizado com aquela criança, aquele rapaz, com aquele garoto, a gente cria um vínculo, que a arte nos une. A arte tem essa capacidade, essa condição, do mestre para com o aluno, existe um vínculo quase familiar. Segundo meu pai, quando ele se dedicou, se colocou pra aprender, foi com um senhor chamado Olívio Freitas, na cerâmica dele. Mas o seu Olívio tratava meu pai como se fosse seu filho, e ele aprendeu lá na cerâmica dele. Então, semelhantemente ao que eu vejo hoje aqui, com um artesão ali ou com qualquer um que esteja trabalhando comigo aqui, eu os trato da mesma forma como trato os meus filhos. É um vínculo que existe que a gente não pode inalienar, não pode separar, é</p>

	<p>uma coisa que está vinculada ao artista, ao artesão, aos proprietários de cerâmica. Hoje a gente vê, como no passado, muita gente tendo uma cerâmica ao lado, outros numa condição melhorzinha já tem um ponto independente, mas geralmente era no fundo do quintal. Essa correlação entre mestre, proprietário de cerâmica, pai de família e pessoas que o ajudam, se torna uma coisa muito familiar. Então, quem trabalha pra mim aqui, eu sou exigente por que eu quero o melhor, quero que ele aprenda da melhor maneira possível, então cria-se esse vínculo. Esse comportamento de mestre pra com o aprendiz é como se fosse de um pai para o filho, é uma coisa muito similar.</p>
19	<p>E – Em relação ao processo de formação, que você falou, a exigência, a aceitação de alguns erros, obedece algum critério imposto por você? Quais são esses critérios de exigência dentro do processo de formação?</p>
20	<p>CH – Um dos principais critérios com que faça que eu seja exigente, com aquele que quer aprender o ofício do artesanato em cerâmica, é por que eu não quero que eles sejam um péssimo artesão, um ruim artesão, uma pessoa que não saiba fazer uma peça, como uma arte, por que a arte tem uma parte conceitual que quer dizer transformação do bruto no belo. Então você não vai ter um formador, um artesão, um mestre no futuro sem que você não aprenda as técnicas necessárias. Então, eu acho dessa forma, eu observo dessa forma. A gente tem responsabilidade, por que você não quer pro futuro uma pessoa que não tenha capacidade de dar uma extensividade do que você passou. De repente uma pessoa chega aqui e, Chicó é um bom artesão, mas o aluno dele pelo amor de Deus, parece até que não teve técnica, parece até que ele não passou os seus conhecimentos, parece que ele se privou de passar algumas técnicas. Eu me dedico da melhor maneira possível para que aqueles que trabalham aqui aprendam da melhor maneira possível. Eu já passei até técnicas de como introduzir o carimbo na peça, como ele diversificar o uso da carretilha no desenho, então, tudo isso são responsabilidades que nós temos e que nós transmitimos para os aprendizes para que eles sejam no futuro, bons representantes do artesanato como nós somos hoje.</p>
21	<p>E – Olha, você não abordou o principal. Pelo que eu percebo, o tempo que ele leva aqui dentro, esse ajudante tem que ter características que levaram você a escolher ele, por exemplo: gosto pela arte, não só a questão financeira, persistência etc. Eu gostaria que você elencasse o que é que você acha essencial em relação a essas características. Quais são essas características que você coloca como pontos essenciais dentro do seu processo de formação?</p>
22	<p>CH – Você tocou num ponto importantíssimo. Olhe, a dedicação, ele tem que se dedicar, ele tem que ter um comportamento pra que ele entenda a real necessidade do que ele quer aprender, ele tem que estar na cerâmica no máximo até às 7h da manhã, 7:30h pra ele iniciar. Quando ele demonstra essas capacidades, essas condições de interesse, aí nós vemos, nós visualizamos naquele aluno, que ele vai ser realmente um bom artesão, ele vai ser um mestre nessa arte, então é preciso dedicação, é uma condição que nós impomos aqui. É preciso que ele se dedique, é preciso que ele seja observador, é preciso que ele seja obediente, é preciso que ele seja determinado, por que sem essas condições, nós não vamos ter um bom artesão. E uma das primeiras condições é que ele seja dedicado, pontual. Quando ele demonstra, quando ele faz com que nós observemos que ele tem essas características, essas condições, aí nós vemos ali que ele realmente quer aprender. É como eu citei no ponto anterior, que tem muitos que vem querendo ganhar qualquer coisinha aqui, é pouco mas a gente paga, mas depois não dá o menor interesse e tem outros que se dedicam. Então, é na observação dessas características, desses critérios que nós sabemos, que nós vemos de acordo com a nossa experiência que aquele garoto, que aquele aprendiz vai ser um bom artesão no futuro. Como em qualquer outra profissão, se você não tiver dedicação, comportamento e interesse, você não vai aprender. Vem daí muitas vezes a nossa rispidez, ou você quer ou não quer, se você não quiser não vou perder meu tempo em passar minha técnica de aprendizado. Então, é preciso dedicação, determinação, cumprimento de horário e obediência (...) às técnicas que nós temos a repassar, porque quando ele não quer, não adiante insistir.</p>
23	<p>E – Era essa provocação que eu ia fazer em relação à obediência, por que a primeira vez que a gente ouve o termo obediência, é ser submisso.</p>
24	<p>CH – Não é nesse sentido não, de submissão, é no sentido de interesse em querer aprender. Tem muitas vezes que a gente tem que olhar a conotação. A gente não pode dizer que quando nós exigimos que o aluno seja obediente, que seja dedicado, que ele seja submisso a tudo que nós queremos. Mas já houve um tempo nas cerâmicas que era preciso uma submissão no sentido de antes de aprender, fazer limpeza na cerâmica, pisar barro, sabe, botar as louças pro sol, trazer a louça pra boca do forno, tirar a louça do forno né? Tudo isso faz parte da formação do artesão, mas principalmente a obediência e dedicação são fundamentais pra que ele seja no futuro um bom artesão.</p>
25	<p>E – Durante os processos você faz a demonstração de cada etapa ou você só oraliza as etapas de formação? Como é que funciona?</p>
26	<p>CH – Geralmente é o seguinte, a gente oraliza. Geralmente a gente tá ali passando pra ele. Ele tá ali sentado na mesa de trabalho e agente tá orientando verbalmente. Quando ele não se adapta bem, aí é onde acontece a interseção do mestre. “Peraí, tira a mão, continue empurrando, arroche,” aí você vai e mostra essa técnica na prática. Há uma interação entre o mestre e o aluno. Quando ele não está direcionando da maneira correta o apertamento do bolo do barro, ele não sabe a técnica correta de aprofundamento da espessura do fundo, que ele tem que saber deixar, é aí onde a gente intercede e vai mostrando. Então, acontece tanto verbalmente quanto na prática essa condição de passamento (...) você tanto oraliza pra o aluno, que não deve ser dessa forma assim, vá fazendo assim, como você também interfere quando ele realmente tem uma certa dificuldade, aí você vai e interfere, mesmo do lado de fora. Pela técnica que o mestre tem ele não precisa subir, ele do lado de fora mesmo faz a demonstração, de frente pro aluno, e isso acontece constantemente.</p>
27	<p>E – A gente sabe que alguns jovens não estão querendo mais aprender esse ofício. Frente a isso, você utiliza alguma</p>

	ferramenta que motiva, como é que você motiva seu aprendiz a querer continuar no ofício, pra ser um bom artesão, pra ter nome e ser respeitado. Como é que você motiva sua equipe?
28	<p>CH – Um dos fatores principais que eu faço pra que a motivação do aluno seja maior, o interesse seja maior, é pela criatividade de alguns detalhes que são inseridos na peça. Por que nós passamos por um momento, um tempo aí que só fazia peças utilitárias, a moringa, o pote, a jarra d'água, o filtro, e com o tempo, com o advento da geladeira, com o advento das garrafas térmicas, muita gente foi deixando de comprar. Então, o comércio caiu bastante e o desinteresse foi muito maior, os jovens migraram pra capital, pra outras áreas esquecendo um pouco do artesanato e esqueceram de tal forma que eles acharam que não era muito rentável trabalhar ou não tinha futuro. Então, o que é que eu faço pra motivar um aluno? Eu tento mostrar a minha criatividade, que eu busquei ao longo desse tempo pra fugir um pouco da crise. Então, já que uma coisa já não estava dando, eu partir pra outro modelo de peça e comecei a trabalhar, fazer alguns desenhos nessas peças, e eles vendo a valorização, a comercialização, o interesse de alguns compradores nas minhas peças, por que sou criativo, muitos retornaram a atividade e hoje realmente já estão partindo pra uma criação própria. Então, a diversificação de modelos, a diversificação de modelos, de detalhes nas peças, peças hoje que não são mais utilitárias, pra colocar água, mas pra ornamentar uma casa, como essas mandalas mesmo, esses vasos. Então, isso motivou muitos jovens a permanecerem e a voltarem. Hoje nós temos uma boa quantidade, mas muitos ainda relutam a aprender. Eu tenho uma preocupação muito grande por que eu observo o seguinte: Carrapicho, terra do artesanato, aqui nós tivemos a passagem de muitos, pessoas famosas da Globo quando teve o festival de cinema em Penedo, eles vinham conhecer Carrapicho. Como eu frisei pra uma pessoa antigamente aqui, que eu tive no Rio de Janeiro em 88 e lá minha irmã era assinante da revista Claudia. Tinha um trecozinho em 88, bem assim em baixo (...) era aquela novela chamada "A gata comeu", da Globo, e tinha um pessoal dizendo que visitou Maceió e gostou muito, mas gostou mais ainda quando visitava Penedo, quando passou pro outro lado de Sergipe e viu uma cidadezinha, um povoadinho chamado Carrapicho, terra do artesanato e sugeriu que outras pessoas do sul que visitassem Carrapicho. Então, foi uma motivação muito grande isso também, não só você ser um inovador, na sua arte, em detalhes, tudo isso, mas a divulgação lá fora faz com que muitos se encorajem a permanecer nessa arte. Agora o que eu tenho receio, é que no futuro, com o advento da informática e tantas outras áreas promissoras do futuro, segundo eles dizem, muitos não queiram mais levar adiante a nossa arte e aí, até onde nós iremos? Nós ainda temos a jazida de barro que nos dá condição de sobrevivência, mas um dos pontos principais é o seguinte, muitas cidades que não tem a cultura do artesanato, hoje estão perdendo, hoje não tem, depende basicamente da prefeitura pra empregar os seus filhos, e aqui em Santana do São Francisco, antiga Carrapicho, nós temos como passar adiante, pra eles que essa arte é lucrativa. Eu mesmo digo que hoje eu atingi uma maturidade de tal forma no artesanato que eu não tenho inveja de profissional nenhum de outra área. Então, eu quero passar isso adiante, eu quero motivar e um dos pontos importantes é esse trabalho que você está fazendo, isso vai fazer com que nós nos sintamos orgulhosos de sermos artesão. Que dizer, um professor do seu quilate, sai da Aracaju, sai do seu estado de nascimento, sai da Bahia, pra dar um foco tão importante ao nosso artesanato, isso também é uma parte de fazer com que nós nos encorajemos a passar adiante e fazer com que alguns jovens dessa cidade possa se interessar no aprendizado, por que estou vendo que muitos temem por que não querem andar melado de barro ((risos)). Eu não sei se é uma questão que envolve o namoro e a namorada não quer, mas você se melar pra fazer uma coisa linda, admirável pros outros, é muito importante. Então, eu quero passar pros jovens que eu também passei por essa situação, por que às vezes você tem um certo receio de sair com a mão meladinho de barro, mas hoje eu me sinto tão gratificado pelo o que meu pai me passou (...)</p>
29	<p>E – Você mostra através dos seus produtos que é possível inovar, de ser criativo, evitando fazer a mesma coisa. Essa possibilidade de criação seria a principal ou tem outra motivação dentro do processo de aprendizado?</p>
30	<p>CH – Tem um rapaz aqui que ele buscou fazer o lançamento de um DVD, como um cantor e ele me pediu que eu fizesse a parte da vinheta da divulgação. Eu convidei o mesmo a visitar o barreiro, como é extraído o barro, que processo ele passa até chegar a cerâmica, até a confecção final da peça pra comercializar. E ele achou interessante, nós colocamos isso no DVD, então tem uma parte musical e tem uma parte de entrevistas que eu faço com o pessoal. Isso motivou tanto, que já tem garotos aí dizendo que não tem mais vergonha de dizer que é de Carrapicho, que trabalha no ofício do barro, porque viu Chicô num DVD que até em Aracaju isso foi mostrado. Então, a parte motivacional também é muito importante, além de você passar a sua técnica, mostrar a importância do artesanato no contexto econômico do município, é preciso também você dar uma certa motivação. Motivação é uma das partes primordiais pra que ele seja um bom artesão, ele tem que ter uma certa motivação, e a parte do design, da criação, inovação, isso faz parte do artesanato, por que quantos modelos, quantos detalhes já não foram criados desde os primórdios até os dias de hoje? Os gregos trabalhavam muito com peças pra utilizar o azeite, vaso de água, perfume, água, mas de lá pra cá, algum tempo pra cá, quantas utilizações nós fazemos da arte, o artesanato. Isso aí é prato de parede, isso aqui é vaso pra colocar um arranjo, ou simplesmente ornamentar um canto de uma sala, e assim vai ((ele demonstra algumas peças que ele já tem pronta na oficina)). Quanto mais você criar, quanto mais você for criativo, mais inovador, a melhor situação econômica chega. Por que o que aguça a curiosidade do comprador, do admirador da arte é realmente a inovação, ele chega e não tem uma coisa sempre da mesma forma, já tem outros detalhes, outros modelos, isso é motivação.</p>
31	<p>E – Eu queria mudar o foco e abordar sobre o processo em si. Quantos tipos de processo você tem aqui? Você divide o processo de produção em quantos momentos?</p>
32	<p>CH – Olhe, é (...) o primeiro processo é o seguinte, chega o barro. Nós acomodamos esse barro em um ponto específico da cerâmica pra que ele não seque, então nós envolvemos esse barro com um plástico porque ele é impermeável e não deixa que o vento seque, esse é um dos primeiros processos. O segundo processo é o espalhamento do barro, espalhar o barro pra que ele endureça um pouco mais até dar condição de você poder preparar</p>

	<p>os bolos e fazer a peça, mas antes de você tem que passa por um processo de depuração desse barro, é o que chamamos de empelamento, tanto pode ser pisado como pode ser com os membros superiores, com as mãos. Esse é um processo também, importante. Depois do barro depurado é que ele vai ser feitos os bolos. Depois dos bolos, é que vem a etapa do artesão. Então, nós dizemos ao artesão qual o tipo de peça, quantas peças nós queremos, por que esse também é outro processo e ali o bolo de acordo com o tipo da peça e o tamanho da peça é que ele é colocado na mesa. O outro processo também é o artesão preparar a peça, que passa por várias etapas e dependendo do modelo da peça, se for uma peça muito grande, ela pode ser feita de três etapas. Se for uma peça pequena, é um bolo só. Então, tem essa base também, tem essa parte aí que faz parte do processo. Então, depois da peça emendada, concluída, essa peça vai passar por um processo de polimento pra que sejam feitos os desenhos, como eu faço aqui com os meus carimbos, e depois ela passa pro um outro processo que é a de maturação da cerâmica. ela não vai diretamente para o sol porque ela pode, nós chamamos de encabelamento, quando a peça racha na sua emenda, na colagem, então ela passa por um processo endurecimento aqui dentro de casa, e depois dessa outra etapa vai pro sol. Depois de ir pra essa outra etapa de ir pro sol é que ela vem pra o forno e aí nós fazemos a queimação da peça. Ainda vem o processo da pintura, do tipo de pintura que você quer fazer até o término da pintura em si pra que depois chegue à comercialização. São vários processos, são várias etapas, são muitos, desde o aprontamento do barro até a confecção da peça na parte final.</p>
33	<p>E – Você consegue visualizar dentro do processo de produção da cerâmica algum processo que precisa começar e terminar ou se consegue fazer este processo em várias etapas para que o mesmo seja concluído. Você consegue demonstrar algum processo que seja inteiro ou que seja feito em vários momentos?</p>
34	<p>CH – No dia-a-dia do aprendiz, na cerâmica, ele conhece todas essas etapas, por que é necessário conhecer. Ele não vai pegar uma peça, um barro e fazer uma peça de uma vez só e já botar no forno no mesmo dia. Não, é preciso todo um processo, em todas essas etapas. Então, o aprendiz, desde quando ele inicia na cerâmica, ele já conhece tudo isso, ele tem um contato direto (...)</p>
35	<p>E – Vamos supor, a preparação do barro, uma etapa, o trabalho do barro pra retirar as impurezas; depois vem a segunda etapa, modelagem; terceira etapa, acabamento; quarta etapa, queima. Dentro dessas classificações você teria condições de me dizer, qual etapa é inteira e qual etapa tem que ser dividida em momentos pra que facilite o processo de aprendizagem do aprendiz?</p>
36	<p>CH – Olhe, é porque na cerâmica não existe uma parte inteira, tudo é fracionado, tudo é feito por etapas. Você falou, o barro chegou, é preciso preparar o barro, depois do barro vem o quê? A modelagem, depois da modelagem como você falou, vem a secagem, depois vem a queima, depois vem a pintura. Na cerâmica, não existe parte inteira, existem etapas de preparação de tudo isso, porque não existe quem faça (...), a não ser aquele que trabalhe com miniaturas, peças muito pequenas e que ele faz naquele dia. Por ela ser pequena, ele já coloca no sol, que é uma peça feita de uma parte só, de uma vez só, então ele já tem condição de levar ao sol, antes que ela seque totalmente ele retira, ela enxuga um pouco dentro da cerâmica, ele faz o polimento, coloca no sol pra depois levar ao forno. Essa pode ser considerada uma parte inteira da cerâmica, dependendo do tamanho da peça, porque peça de duas ou três emendas, de duas emendas por diante, ela tem que sofrer etapas, ela não pode ser levada (...)</p>
37	<p>E – Então pelo o que eu entendi, o aprendizado do aluno na cerâmica é sempre dividido?</p>
38	<p>CH – Justamente, olhe, é (...) Se a peça ultrapassar o tamanho de cinquenta centímetros, que seja feita de duas partes ou de uma vez só, ela sofre um determinado tempo de queima. De acordo com o tamanho da peça, a queima pode ultrapassar as doze horas de espera. Se ela for peça menor, ela pode não passar de quatro ou cinco horas de queima. Então, todos esses pontos a gente tem que passar, tem que demonstrar para que ele possa aprender. E a queima, dependendo da madeira que vem, também tem uma certa influência.</p>
39	<p>E – Eu posso aqui afirmar que todo o processo da cerâmica é seccionado?</p>
40	<p>CH – Tem que ser seccionado</p>
41	<p>E – Vamos pensar no sentido de formação, na etapa de produção agora. Quantas etapas são necessárias para que o aprendiz seja denominado como artesão, o mestre?</p>
42	<p>CH – Olhe, são muitas etapas, porquê o aprendizado é muito grande, é muito demorado. Não é de uma hora pra outra que você vai ser um artesão, pegar um bolo de barro e fazer uma peça.</p>
43	<p>E – Quanto tempo?</p>
44	<p>CH – Olhe, eu calcularia por experiência de outros que vieram de outras cidades que não tem nada haver com nossas raízes e aprenderam, ele não passa menos de seis meses a um ano não</p>
45	<p>E – Você acredita que em um ano eu posso chamar ele de mestre?</p>
46	<p>CH – Pode. Com aquelas condições de interesse, de motivação, de obediência, de dedicação</p>
47	<p>E – Eu j li um autor que ele dizia que eu posso ser mestre em qualquer área, qualquer profissão. Para ele, pra ser mestre, não tem que ser só no artesanato, eu posso ser mestre no design, ser mestre no escritório, mestre na cozinha, né? O conceito de mestre para ele é justamente o foco que você está colocando na entrevista. É o esmero, o cuidado, o prazer acima de tudo. Então, eu acredito que o mestre não está preocupado no resultado, mas sim no processo de</p>

	fazer algo, é isso?
48	CH – É tão certo o que você tá falando, porque nós temos, nós tivemos no passado muitos artesãos que nunca foram mestres, artesão por necessidade. Aprendeu aquele ofício e fazia de qualquer forma
49	E – Classifique pra mim artesão e o mestre.
50	CH – O artesão é aquele que aprendeu, o mestre, é aquele que é mais dedicado, ele é mais refinado na sua arte, ele se destaca, ele se diferencia, o mestre é criador (...) a obra dele é a criatura. Um artesão é um simples fazedor de peça. Existe uma diferenciação muito forte, o mestre, é o mestre, ele está acima do artesão. Ele tem outras características que o artesão comum não tem.
51	E – Mas quem é que diz assim olha, você agora é pode andar com as próprias pernas? É ele mesmo, é o mestre dele, ele quer se desvincular, não quer, como é que (...)
52	CH – Felizmente ou infelizmente, é o mestre quem determina essa condição, essa (...) esse tempo. Depois do aprendizado, se ele realmente é um mestre, formou-se em um mestre, é mestre, é doutor em determinada área, por que muitas vezes a gente vê um cara que estudou mas ele não é doutor, né? Bacharelou-se mas ele não é doutor, precisa de uma classificação a mais. Então, essa condição de mestre, só é dada por outro mestre de exímio conhecimento na área. Mestre à toa ninguém recebe esse nome não, é preciso que seja reconhecido por outros mestres. É tanto, que em Minas Gerais tem certas cerâmicas que quando alguém tira o chapéu, o artesão chega lá e (...) esse cara é de onde? É de Sergipe. Tá fazendo aquela peça ali, foi ele quem fez foi? Vou tirar o chapéu pra ele, esse é mestre. Lá eles fazem isso. Eu estive lá em Contagem com um irmão meu e ele me levou numa cerâmica muito grande na rodovia, nas imediações de Contagem para o centro de BH. Lá eles têm essa classificação, mestre é mestre, é uma classe a mais; aprendiz é aprendiz, artesão é artesão, mas o mestre é mestre. Então, quando eles tiram o chapéu, você realmente é reconhecido um mestre.
53	E – Pelo que eu percebo, a classificação, a nomeação de mestre deve vir do reconhecimento do próprio meio
54	CH – Eu não posso reconhecer se você é mestre na sua área se eu não for da sua área. Eu posso até ter ouvido falar, que alguém falou que você é um mestre na sua área. Hoje nós temos mestre como um nome genérico a qualquer professor, mas é um erro. Mestre é muito mais que um professor, ele é mais dedicado, ele tem (...) não só aptidão, mas ele tem um diferencial muito importante, que é o dom, o mestre tem o dom. E você sabe que quem tem o dom, é uma coisa dada por Deus, e ele é diferenciado. É como Neymar, Neymar é um dom que Deus deu a ele. Mas tem tantos jogadores, mas Neymar não é simplesmente um jogador, ele é uma classe a mais, já chamamos de gênio. Então, pra que um artesão atinja essa condição de (...) ele é mestre, ele está no desenvolver, dessa atividade dele, bem assim como o artesão. Eu não sei quantos modelos de peça, quantos detalhes eu vou criar, porque é uma coisa muito minha, mas não é uma coisa comum a todos os artesãos. Capilé faz imagens, eu talvez não faça, e eu já trabalhei com modelagem, mas nem todo artesão faz o que Capilé faz, então Capilé é um mestre. Agora nós sabemos que essa condição de artesão ela tem várias classificações, porque existe o artesão que é bom no contexto geral, desde a formação da peça até o acabamento final, ele é completo. Também tem essa diferenciação, o mestre completo, o artesão completo, ele faz filtro, ele faz vaso de ornamentação, ele faz pote, ele faz prato de parede, ele faz panela, ele faz qualquer tipo de peça, esse é um mestre, ele é criativo, um criador. O artesão no sentido mais restrito da palavra, esse dificilmente faz um determinado tipo de peça. Já aprendeu mas não faz não, então é diferente do mestre. O mestre é uma classe a mais, é uma pessoa que tem um dom. Mas aliado a esse dom tem uma coisa chamada dedicação. Eu poderia estar hoje é (...) buscando novos ares, que eu me formei, sou um professor de nível médio, mas eu busquei uma classificação a mais. Eu poderia estar trabalhando e eu fui convidado pra várias outras atividades, mas eu nasci pra dar prosseguimento ao que meu pai herdou dos antepassados dele, que são os proprietários dessa terra aqui. Foi aqui que trabalhou João Igreja, um português que veio pra Penedo e não obteve o apoio, então ele veio com a permissão do capitão Belarmino da Silva Gomes, que era o proprietário, pai de meu avô, e aqui, nesta cerâmica, foi onde ele desenvolveu toda sua técnica de artesão e transmitiu seus conhecimentos pra quem queria aprender na época. Aqui era uma fazenda, com poucos moradores, trabalhadores do campo, mas alguns (...) os utensílios domésticos, desde o munhão de café, a moringa d'água, pratinhos pra comer, tudo era oriundo do barro. Então, João Igreja, aqui transmitiu os seus conhecimentos e eu tenho, não só a necessidade, mas a obrigação de passar para gerações futuras a importância do artesanato não só do contexto histórico, mas do contexto econômico, que é daqui que nós tiramos o nosso sustento e eu me sinto muito bem. Hoje eu sou uma pessoa letrada, hoje eu sou um cara realizadíssimo, tô muito satisfeito com o artesanato e isso seja talvez o fator primordial pra que os futuros artesãos se motivem, pra não deixar essa arte acabar.
55	E – Dentro das etapas de produção da cerâmica, você consegue perceber as etapas que são demonstráveis, onde o mestre mostra como faz e aquelas que são somente oralizadas?
56	CH – Eu acho que em todas as etapas é preciso a participação efetiva do mestre, o mestre é o mestre, o artesão é o artesão. Ele tem que estar constantemente ao lado do aprendiz pra que ele saiba as primeiras técnicas, as primeiras etapas, é preciso a participação direta. Se ele não estiver constantemente, o que é que acontece? O aluno às vezes se perde em uma técnica que não foi passada pra ele. Eu conheço aqui artesãos que tem dificuldade de puxar o barro, porquê o mestre não estava ao seu lado no momento necessário para o aprendizado dele, na formação do artesão.
57	E – Eu me lembro de um artesão que me mostrou o que era uma peça bem feita, e ele quebrou um pote em minha frente para mostrar a espessura constante da peça, a espessura era igual da base até a boca.

58	CHICÔ: Esse é um dos pontos que nós distinguimos o bom artesão, se ele realmente aprendeu, se foi passado pra ele uma técnica correta. A peça, só deve sofrer uma certa diferenciação de espessura, é no beijo, na parte do beijo, é onde segura a pressão, qualquer pancada o beijo é quem segura, ele tem que ser mais grosso, um pouco mais espesso e o pé. Mas o pé, de tal forma que ele só contenha a espessura pra que você no raspar, no polimento do pé, no acabamento, você tire só a parte que excede, pra que ele fique com a grossura uniforme. Então, esse é o bom artista, esse é o bom artesão.
59	E – Aproveitando o que estamos falando, como é que acontece o controle de qualidade de cada etapa do processo? Como você avalia a qualidade de cada peça?
60	CH – Antes da peça ir pro forno, antes da peça ser polida, a gente avalia a espessura de cada peça. Se ela está torta, ela é expurgada, excluída. Se ela tem algumas imperfeições no caneamento, a gente também exclui. É um processo muito seletivo. A peça tem que estar compactada. Quando o artesão faz a peça, nós exigimos que ele compacte a peça no apertar do barro, o barro é comprimido, o bom artesão faz sempre isso. E no puxamento da peça, a gente vê a uniformidade da espessura da peça. Peça com uma pequena rachadura, qualquer tipo de defeito é expurgada, é excluída daquele processo seletivo. Isso também faz parte, a gente não vai levar pro forno uma peça mal feita, uma peça torta, uma peça que sofreu um amassado não pode ir. Então, há um processo seletivo também nessa escolha. Após a queimação, se ela estiver turva, ela também não pode ser comercializada facilmente, mas isso depende muito das peças. Se for uma peça que vai ser pintada, você maqueia com a tinta, mas se for um filtro? Se for uma moringa? Ninguém quer uma moringa queimada, com excesso de pressão de fogo, ninguém quer uma peça ainda sem estar totalmente queimada, porquê o barro tem que atingir uma condição de petrificação, pra aguentar uma temperatura de mais de 700 graus. Então, você bate na peça pra saber se a peça está firme, se ela possui um som um pouco fanho, vai ser desclassificada também. São várias etapas até chegar ao controle de qualidade e geralmente os compradores quando eles chegam, eles batem na peça. Se a peça estiver um pouco rachada mas imperceptível, quando você bate você sente, essa peça não tá firme, então ela é retirada. Até o som nós temos que entender também.
61	E – O que é que você vê de positivo e negativo dentro do processo de produção?
62	CH – Positiva, é (...) o barro tem que ser muito bem batido, pra ele se tornar uma pasta homogênea, uma só, não pode ter uma parte dura e uma parte mole. Esse barro não pode chegar nas mãos do artesão, do mestre, do oficial, com impurezas. É preciso passar por um processo de depuração manual, de catação dessas impurezas, é o processo que nós chamamos de empelamento, porque quando ele vem da jazida, se ele vem pelos meios de força motriz como a maromba, a maromba ela é muito boa, realmente ela esmaga, ela tritura e o barro sai uma pasta homogênea. Por outro lado, dependendo do processo que é passado o barro na maromba, pode não ter a elasticidade necessária pra se fazer a peça. O barro perde a liga, aquela parte elástica do barro, ela é melhor adquirida no processo manual, ainda rudimentar, com a foice cortando o barro, pisando, é ali que ele atinge uma liga. Como uma massa de trigo, quando é feita uma pizza, tem que estar numa base pra você poder manusear com a mão, ela tem elasticidade. Bem assim tem o barro, o barro de maromba, você não encontra impureza, mas em compensação você não encontra a elasticidade do barro. Então, o barro tem que chegar nas mãos do artesão muito depurado e se o artesão não tem uma boa técnica e o interesse, faz a peça de qualquer forma, fica uma bolha de ar ali e nós não qualificamos essa peça como boa.
Conclusão da entrevista	

Símbolos utilizados na transcrição

((algo))	Comentários ou observações do transcritor
(...)	Marcadores de tempo ou de ruptura de uma palavra ou frase, sem continuidade no mesmo ou no seguinte turno

Descrição estrutural da entrevista

	Título	Localização (turnos)
01	A escolha do aprendiz	02, 04, 22, 46
02	Critérios que influenciam na escolha do aprendiz	02, 10, 22, 46
03	Relação mestre/aprendiz	06, 10, 12, 16, 18, 22, 24, 26, 52
04	Processo de transmissão/preleção/ensino	12, 14, 16, 20, 26
05	Processo de avaliação/correção/retorno	52, 60
06	Questões positivas e negativas do processo de transmissão	08, 12, 14, 16, 18, 26, 28, 42, 44, 46, 48, 52
07	Critérios do processo de formação	04, 06, 12, 14, 16, 20, 22, 38, 44, 46, 48, 52, 54, 62

08	Ferramentas motivacionais	28, 30, 54
09	Tipologia do processo	08, 32, 36
10	O aprendizado é inteiro ou seccionado	10, 14, 16, 34, 36, 38, 40, 56
11	Etapas para o processo de formação	06, 08, 12, 14, 32, 42
12	Etapas demonstráveis e transmissíveis	10, 12, 14, 26, 38, 56, 60
13	Etapas associadas ao nível de formação	14, 32
14	Características exigidas em cada etapa de produção	02, 12, 14, 38, 58, 60, 62
15	Reconhecimento do mestre e artesão	50, 52, 54, 58

APÊNDICE C - Matriz de protocolo de entrevista CIE: 2015/12/15-AS-A03

CIE: 2015/12/15-AS-A03		Data da transcrição: 20/01/2016
Tema:	Formação do mestre em cerâmica	
Lugar:	Santana do São Francisco (Carrapicho)	
Data:	15/12/2015	
Participantes:	Afrânio dos Santos (AS)	
Resumo:	Conhecimento sobre a formação do artesão no ofício da produção artesanal de cerâmica	
Elementos:	Gravador e máquina fotográfica	
Autor:	Igor Libertador Silva "(E)"	

Turnos	Texto
01	E – Qual o seu nome?
02	AS – Afrânio dos Santos
03	E – O que levou você a querer ser artesão do barro?
04	AS – Durante todo esse tempo, eu não tive outra opção para me encaixar em outro trabalho. Desde os meus quinze anos de idade, hoje eu tenho quarenta anos, então, são vinte e cinco anos de trabalho. Só que não foi vinte cinco só nesse trabalho ((ele se refere a trabalhar só com Chicô)). Já trabalhei na Usina Grande Vale, mas o tempo que eu demorei mais, que eu trabalho, foi durante mais de vinte anos mais ou menos.
05	E – Quais são as características que um aprendiz da cerâmica deve possuir?
06	AS – A dedicação, pra mim a mais importante é a dedicação. Tem gente que começa com esse processo ((ele demonstra o processo de empelamento)), como eu comecei a trabalhar desde garoto, com uns quinze anos. Então, você começa a trabalhar como auxiliar, mas se você quiser aprender é só se dedicar à arte. Prestar a atenção muito bem no que ele está fazendo pra aprender. Isso, eu aprendi, e depende de cada um. Então, durante todo esse tempo, da minha vida, nesse tempo de trabalho, nessa arte, eu não me dediquei a fazer nem dar o acabamento na peça. Então é o seguinte, eu comecei ainda garoto e tenho quarenta anos de idade e continuo sempre nessa arte, esse é praticamente o meio de vida que eu tenho pra mim.
07	E – O que é que lhe motiva já que você está com quarenta anos de idade, de continuar ainda nesta área?
08	AS – Em toda minha vida eu achei bonita (...) o artesanato, toda vida eu achei. Principalmente nessa cerâmica, aqui nesse setor que eu trabalho. É a única cerâmica que é diferenciada em tudo, é diferente das todinhas.
09	E – O que é que você chama de diferente das outras?
10	AS – Diferente por que aqui o processo é diferente. Eu trabalho com relação a pintura, a limpeza de peça, nas outras cerâmicas eu não trabalhei desse jeito. Essa tem um pouco de dificuldade pra mim. Mas já tem um ano que eu trabalho aqui, então já deu pra aprender alguma coisa que eu não sabia, é por isso que até hoje eu estou aqui.
11	E – Mesmo com mais de vinte anos vocês sempre estão aprendendo nesta arte?
12	AS – Justamente. A cada tempo que passa representa alguma coisa na frente pra a gente aprender, e é por isso que eu digo que essa cerâmica é diferente das outras. As outras cerâmicas não tem o mesmo processo daqui.
13	E – Todo o aprendizado que o mestre Chicô tem passado pra você, em alguns momentos você teve dificuldade? Como é que você fez para não ficar com essa dificuldade?
14	AS – Rapaz, agora está bem. Graças a Deus agora está bem. Porque eu aprendi alguma coisa que eu não sabia. No começo eu tive uma grande dificuldade, dificuldade por quê? Como eu lhe falei, aqui é muito diferenciado das outras cerâmicas, as outras cerâmicas é apenas empelar o barro, cortar bolo (...) queimou a peça e entregou e acabou. Aqui tem pintura, aqui tem limpeza, aqui tem rolamento de peça, aqui tem amarração de peça, aqui tem todo o cuidado pra que a peça, no começo assim tenha o maior cuidado.
15	E – Eu estou vendo que você está empelando um barro pra ir pro torno. Quais são as características do empelador para que ele tenha um bom barro?
16	AS – Ele tem que (...) antes de começar (...) tem barro que vem de vários tipos de qualidade. Tem duas ou três qualidades. Vem o barro ruim, barro cheio de bagaceira, vem barro de lodo, então, isso dificulta um pouco o auxiliar. Mas ele se dedicando, ele sabe trabalhar muito bem nisso. Ele empela, ele pisa, primeiro ele espalha, ele espalha o barro na parede, no chão, ele pisa, ele empela. Ele tem que preparar a massa bem preparada pra

	deixar pronta pra fazer a mercadoria.
17	E – Você já sentou no torno?
18	AS – Não.
19	E – Por quê?
20	AS – Eu nunca me dediquei a isso não. Nunca me dediquei não.
21	E – Eu posso afirmar que é uma atividade que por opção não quis ou pela dificuldade da tarefa?
22	AS – Se eu quisesse me aventurar eu já tinha me aventurado a muito tempo. Depois de quarenta anos de idade com mais de vinte de trabalho nessa arte, você não aprendeu por que você não quis. São duas partes, um auxiliar e o patrão. O patrão é aquele que tudo faz, como o patrão Chicô ai. O auxiliar sou eu, comandado por ele, pronto pra fazer o serviço que ele manda.
23	E – E a relação de Chicô com você? Ele é exigente, ele cobra, é cuidadoso?
24	AS – Quando eu entrei aqui, eu tive um pouco de dificuldade por que é diferente das outras cerâmicas, um trabalho muito diferenciado que eu não sabia fazer. Então, eu peguei as dicas com ele, ele me ensinou cada ponto, "aqui é assim, assim, assim, assim". Ele quebrou um pouco de cabeça, um pouco né? Eu nunca tinha trabalhado pra ele, essa é a primeira vez que trabalho pra ele, então tive que aprender alguma coisa, e aprendi. Hoje não tem essa coisa não, eu me dou muito bem com ele, graças a Deus. Pra mim é um bom patrão, um ótimo patrão.
	Conclusão da entrevista

Símbolos utilizados na transcrição

((algo))	Comentários ou observações do transcritor
(...)	Marcadores de tempo ou de ruptura de uma palavra ou frase, sem continuidade no mesmo ou no seguinte turno

Descrição estrutural da entrevista

	Título	Localização (turnos)
01	O que fez ele procurar este ofício	04
02	Quais são as características exigidas e/ou esperadas para cada etapa	06, 16
03	O que motivou a querer aprender o ofício e se manter nele	08, 10, 12
04	Quais as características exigidas para se tornar um mestre	14, 18, 20, 22
05	Relação do aprendiz e mestre	24

APÊNDICE D - Matriz de protocolo de entrevista CIE: 2015/12/15-JI-A04

CIE: 2015/12/15-JI-A04		Data da transcrição: 22/01/2016
Tema:	Formação do mestre em cerâmica	
Lugar:	Santana do São Francisco (Carrapicho)	
Data:	15/12/2015	
Participantes:	João Ivan (JI)	
Resumo:	Conhecimento sobre a formação do artesão no ofício da produção de cerâmica artesanal	
Elementos:	Gravador e máquina fotográfica	
Autor:	Igor Libertador Silva "(E)"	

Turnos	Texto
01	E – Qual o seu nome?
02	JI – João Ivan
03	E – João Ivan, o que fez você procurar o ofício de artesão do barro?
04	JI – A necessidade, basicamente a necessidade. Quando a gente começa a trabalhar logo cedo, no caso eu, comecei logo cedo, com uns sete anos de idade, comecei a trabalhar na cerâmica. Por incrível que pareça aprendi colocando as costelas na tábua, por que eu não alcançava no torno em baixo, então, o interesse em aprender foi muito mais do que ficar como ajudante, empelando o barro, colocando o bolo. Ai despertou o interesse em mim e eu comecei a aprender. Eu aprendi bem pequenininho colocando as costelas na tábua ((ele está se referindo em relação à posição do artesão no torno durante a modelagem)).
05	E – Pelo jeito gostou!
06	JI – Foi. Já tem já (...) aproximadamente mais de trinta anos. Eu estou com quarenta e três, mais de trinta anos de idade trabalhando nessa profissão.
07	E – Então deve ser bom mesmo. Na sua visão, quais são as características, as qualidades que o profissional de cerâmica deve ter?
08	JI – Primeiro desempenhar um bom papel com o ofício de oleiro. Essa é uma das qualidades. Uma pessoa dinâmica, que se interesse em produzir em várias espécies, isso também tem que ter. Ter intimidade aonde você está trabalhando, gostar do que você trabalha (...) isso também é bom. Ter amor à profissão, por que se não tiver isso (...)
09	E – Você começou por necessidade, mas o gostar que você está falando pode vir depois?
10	JI – Justamente. Necessidade e depois amar.
11	E – É igual a um namoro? Algo lhe motiva ainda se manter neste ofício? O que lhe motiva você continuar na profissão?
12	JI – Eu acredito que a profissão (...). Essa motivação tá caindo um pouco né? Mas o que motiva é ver ainda que a nossa profissão ainda vale a pena, de insistir.
13	E – Vale por quê?
14	JI – Não digo nem pelo ganho ((risos)). Eu vou colocar o amor mesmo, vale pelo amor que a gente tem. Mas hoje em dia eu acho que (...) os nossos filhos hoje pra aderir a essa profissão não quer mais não.
15	E – Eu costumo ver o oleiro, e não sei aonde eu li, uma analogia do oleiro com Deus, pela sua capacidade de criação do que quer. Acredito ser esta a maior motivação, e você?
16	JI – Motivação de você pegar e tá criando e sempre modificando a peça, fazendo o que quiser.
17	E – Você está a quanto tempo com o mestre Chicô?
18	JI – Rapaz, tem uns, quase dez anos já né ((ele confirma com o mestre que está sentado no torno ao lado))? Dez anos.
19	E – Com certeza você não chegou com a linha de trabalho de Chicô, e ele gradativamente teve que lhe apresentar e lhe formar dentro da exigência dele. Como é que foi a sua relação durante esse processo?
20	JI – Eu saí de uma linhagem de uma outra cerâmica (...) onde eu fazia filtro, jarro. Quando eu vim para cá, pra

	trabalhar com ele, eu trabalhei com outro tipo de modelo de peça. Sempre no início você fica incomodado, por que não tem aquela (...) aquela coisa pra fazer a peça né? Mas aí, eu creio que as pessoas gostam quando eu tô trabalhando, por que eu não sou uma pessoa de reclamar. Vamos fazer? Vamos. Se não der, eu também não sou difícil de dizer que não dar pra fazer, né? ((risos)) Eu tento, eu tento fazer. "Ó, é essa peça aqui, saiu do seu gosto?" Eu sempre coloco assim, 'tá bom?" "Tá!" Então vamos fazer. A relação depois comigo, eu e ele, eu acho que não é sempre como patrão e empregado, é como amigo né?
21	E – Esse amigo maior ou aquele amigo de (...) ((risos, pois o ajudante relacionou o mestre como um grande amigo em função do tamanho do mestre, todos sorriram, inclusive o mestre Chicô))
22	E – Todo o processo de conhecimento que ele passou pra você, você viu algo de positivo? Como era o ensino?
23	JI – Falando e na prática. Era positivo, pois aprendi muito. De todas as cerâmicas que eu passo, as pessoas me mostram o modelo da peça e eu tento fazer do jeito que a pessoa está me mostrando. Tem algumas que (...) "não é assim". Sempre que eu tô trabalhando, não tem uma pessoa que não seja paciente. É desse jeito né? Ele chegava no torno, fazia a peça e me mostrava, 'eu quero desse jeito". Mais bojo, menos bojo, aí ele ia indicando. No primeiro que eu fazia e quando dava certo aí, "bom, é assim que eu quero", aí eu, vamo lá.
24	E – Quais são as principais exigências do mestre Chicô?
25	JI – Qualidade.
26	E – O que você chama de qualidade?
27	JI – Qualidade na peça. Tamanho, largura, espessura, tudo. Uma das coisas que ele sempre tem exigido.
28	E – Hoje você se sente mestre?
29	JI – Eu não, tô aprendendo. ((risos))
30	E – Por que você não se considera um mestre, o que falta?
31	JI – Ainda falta muita coisa. A gente sempre vai aprendendo com as outras pessoas.
32	E – Me dê um exemplo do que falta.
33	JI – Um exemplo, deixe-me ver. É simples, tem peça que eu chego aqui pra fazer, cada peça que eu venho fazer aqui, ou a mesma peça, requer sempre uma coisa a mais. Não sei por que, mas sempre requer uma coisa a mais, entendeu? Eu venho (...) deixe vê se dá pra explicar melhor. Eu chego aqui e se eu faço uma samaritana, às vezes eu olho pra samaritana e na minha mente eu penso que ainda falta alguma coisa a mais na mesma peça pra fazer, entendeu?
34	E – E quando você erra, o que você faz?
35	JI – Eu fico bravo.
36	E – E não pede auxílio a ninguém?
37	JI – Não, eu fico pra mim mesmo. Quando eu erro aí eu, "poxa eu errei". Às vezes até eu mesmo falo com Chicô, "rapaz, eu errei nisso". "Rapaz, isso aqui realmente está ruim", "tá errado, mas não vamos desmanchar, não, a gente dá um jeito na peça" ((risos)). Aí ele dá um jeito na peça.
38	E – Você passou por todas as etapas na produção? Qual dessas etapas foi a mais difícil e por que?
39	JI – Eu acho que a mais difícil é a da queimação e a fornação. Por que para enformar vários tipos de peças é complicado. Você tem que ter cabeça pra fazer aquilo ali e na hora.
40	E – O que é que você chama de cabeça?
41	JI – Sabedoria pra como colocar, encaixar as peças pra enformar, por que senão você não consegue. Se você colocar mal colocado ela quebra. Você tem que ter a noção do espaço, o espaçamento de cada uma, pra colocar certinho pra queimar. Por que tipo, se você colocar uma errada, pode cair tudinho. A parte da enformação foi a mais complicada pra mim. Ainda é, né?
42	E – Dentro do processo de produção tem alguma coisa que lhe motiva continuamente?
43	JI – Que me motive?
44	E – Tipo assim, vale a pena eu continuar fazendo isso? Poxa, eu gostei do meu dia hoje, foi bom, fui elogiado ou então, fui chamado a atenção. Por que a motivação nem sempre é o reconhecimento pelo acerto, é a preocupação também pelo erro, em evitar o erro. Tem alguma coisa que lhe motive, independente de (...) por exemplo, eu estou tentando fazer uma peça e tem dois dias e não sei como eu quero, Chicô veio e só mudando a posição do meu dedo e eu consegui. Tem algo aqui, dentro desses dez anos, que lhe motiva continuamente?

45	<p>J1 – Cada peça que eu venho fazer aqui, na semana que eu venho fazer, ele diz que quer assim, isso já é a motivação. Se ele chega pra mim e diz que não gostou de uma peça, eu já fico (...) ligado. Se ele não gostou e por que tem alguma coisa que está errada, então, qual o erro? Eu sempre pergunto a ele. "O erro é aquele bojo, você vai dar mais um bojo, vai dar isso e aquilo outro", aí eu tento aprimorar. Então, isso já é uma motivação pra mim, por que nessa motivação, de aprender, colocar tudo certo, eu sou daquela pessoa que se o patrão pede assim (...) eu já fico preocupado, matutando como é que eu vou fazer pra consertar aquele erro.</p>
Conclusão da entrevista	

Símbolos utilizados na transcrição	
((algo))	Comentários ou observações do transcritor
(...)	Marcadores de tempo ou de ruptura de uma palavra ou frase, sem continuidade no mesmo ou no seguinte turno

Descrição estrutural da entrevista		
	Título	Localização (turnos)
01	O que fez ele procurar este ofício	4,
02	Quais são as características exigidas e/ou esperadas para cada etapa	8, 20, 25, 39, 41,
03	O que motivou a querer aprender o ofício e se manter nele	4, 12, 14, 16, 31, 45,
04	Quais as características exigidas para se tornar um mestre	8, 20, 25, 29, 31, 33, 37, 39, 41,
05	Relação do aprendiz e mestre	8, 20, 23, 37, 45
06	O ensino	23, 37, 41

APÊNDICE E – Modelo de autorização de uso de imagem e de nome**A U T O R I Z A Ç Ã O**

Eu, _____, portador(a) de cédula de identidade nº _____, **autorizo** Igor Libertador Silva, portador da identidade nº 4.752.755 SSP/BA a gravar em vídeo ou foto e veicular minha imagem, nome e depoimentos em qualquer meio de comunicação para fins didáticos, de pesquisa e divulgação de conhecimento científico sem quaisquer ônus e restrições referente a tese de doutorado intitulada **“Pedagogia do barro: a tradição oral na construção do conhecimento de mestre e aprendiz nas oficinas de cerâmica artesanal de Santana do São Francisco/SE.**

Fica ainda **autorizada**, de livre e espontânea vontade, para os mesmos fins, a cessão de direitos da veiculação, não recebendo para tanto qualquer tipo de remuneração.

Santana do São Francisco, _____ de _____ de 2015.

Ass. _____